This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 1,029,903

GIFT

OF

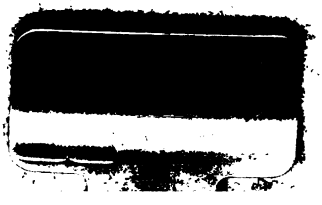
Frederick K. Stearns

OF DETROIT

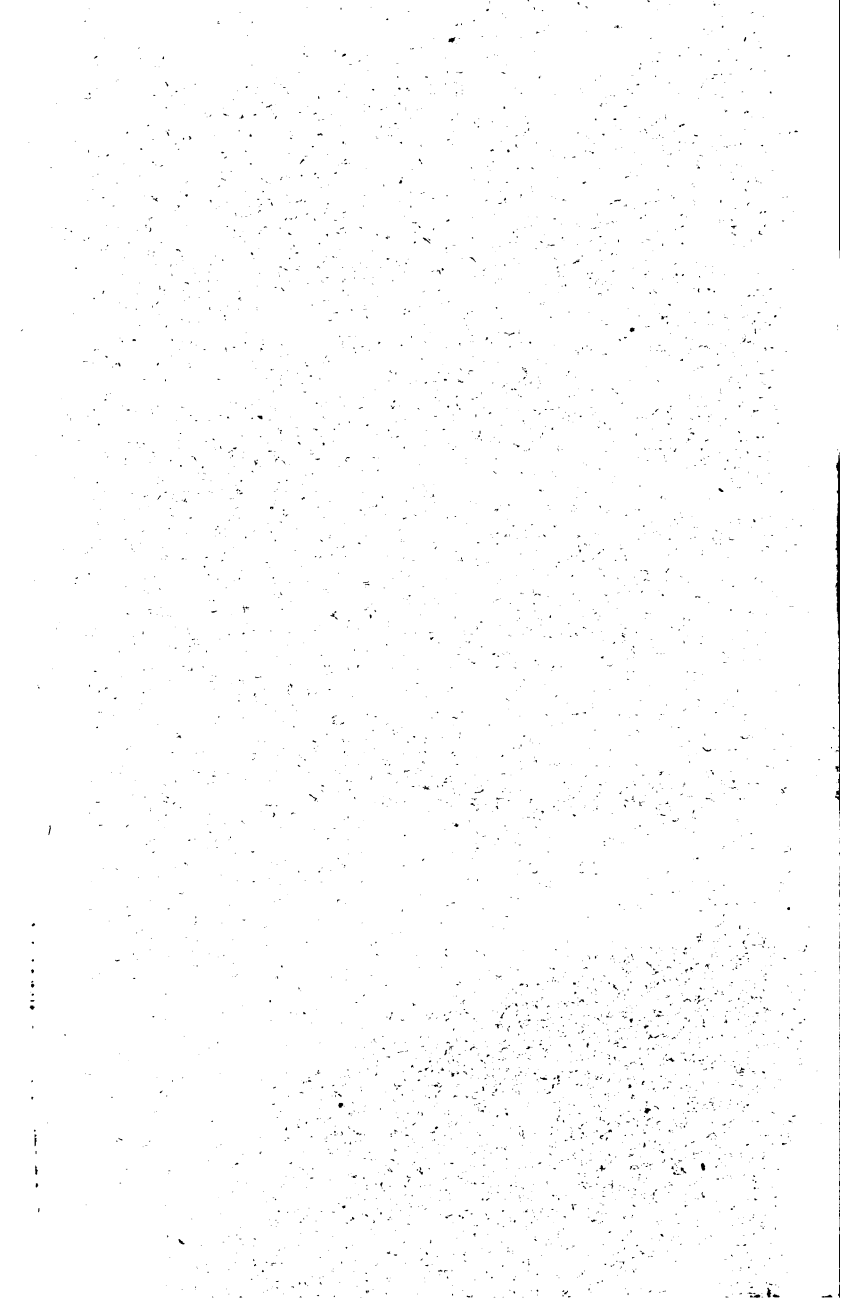
TO THE LIBRARY OF THE

UNIVERSITY OF MICHIGAN

1899



Music
ML
410
.W13
N78



Das moderne Musikdrama.

„Gott segne Deutschland! Es ist ein unentbehrlicher Factor in der Entwicklung der Menschheit und der Cultur." Andrew White (Amerika.)

Das

moderne Musikdrama.

93992

Für gebildete Laien.

Von

Ludwig Nohl.

Wien und Teschen, 1884.
Verlag der k. k. Hofbuchhandlung
Karl Prochaska.

Alle Rechte der Herausgabe von Ueberſetzungen
behält ſich der Verfaſſer vor.

transfer to
Music
12-9-65

Die Bedeutung der Musik.

Zur Einleitung.

„Nicht wie der Angeklagte vor dem Richter, sondern als Zeuge der ewigen Wahrheit und Schönheit soll der Künstler vor den Zuhörern erscheinen!"

So hat den Beruf des lebendigen Darstellers der Sache im Gebiete der Tonkunst derjenige Künstler bezeichnet, der, obgleich er bereits seinen siebenzigsten Geburtstag überschritten hat, in diesem Berufe noch heute unerreicht dasteht: Franz Liszt. Und wer könnte einen höheren, einen edleren Beruf sein nennen?

Um den Umfang und die Tiefe dieser Aufgabe ganz zu begreifen, wollen wir uns zunächst in kurzer Uebersicht vorzuführen suchen, weß' Geistes Kind diese Kunst selbst ist, die schon zu ihrer bloßen Darstellung einer solchen ungewöhnlichen geistigen Kraft und Fülle bedarf, um Zeugniß von dem Höchsten, was der Mensch kennt und besitzt, von der „ewigen Wahrheit und Schönheit" abzulegen.

Music 12-9-36

Die Musik ist allerdings trotz des hohen Grades, den die Darstellung dieser Kunst heute erreicht hat, der weitaus größten Anzahl der Gebildeten, sogar bei uns Deutschen, die wir uns doch nicht ohne Fug als die Hüter dieses anderen heiligen Grals erachten, immer noch eben blos — Musik, das heißt ein anmuthiges Spiel, das entweder nur dem Ohre schmeichelt und die Sinne reizt oder im besseren Falle die Phantasie zu zauberhaftem Spiele anregt und dem Innern dunkle Ahnungen einer höheren Existenz, wie eines verlorenen Paradieses, erweckt. Von dem aber, was man gemeinhin als „geistige Bildung" betrachtet, erscheint, wenn auch nicht die Kunst überhaupt, so doch ganz gewiß die Musik immer noch wie durch unübersteigliche Naturschranken geschieden. Sie wird daher meist mit einer gewissen heimlichen Scheu betrachtet, wie eine Sache, die zwar als ein gar holdes Spielzeug und daher in schwächeren Stunden wohl auch herzlich begehrenswerth erscheint, in dem gewohnten Gleise unserer „ernsteren Pflichten und Bestrebungen" jedoch ein Wesen niederer Ordnung bleibt, das auf ein Theilhaben an unserem männlich geistigen Thun und Wollen keinerlei Anspruch habe.

Und doch, um welch ernste Dinge handelt es sich hier und welche Schätze liegen gerade für den höheren Geistesbestand auf diesem Gebiete, selbst wenn man der Sache nur von den am allgemeinsten zugänglichen Seiten naht. Wir wollen einmal die Hauptmomente dessen, was die Musik dem Menschen ist und hinterläßt, nach den Zeugnissen der Denker wie der Künstler selbst verzeichnen.

Es ist von Schopenhauer das Paradoxon aufgestellt worden, man könne sich vorstellen, daß Musik sei auch ohne das Dasein der bestehenden Welt. Damit ist in vollster Energie die Ueberzeugung ausgesprochen, daß die Kraft, welche die Welt erschaffen hat und erhält, auch in der Musik wirke, und zwar unabhängig von dieser Welt, daß heißt, indem sie nicht diese Welt des Scheines in einem zweiten Scheine, dem Schönen der Kunst nachbilde, sondern selbständig und für sich eine Welt neben der Welt, einen zweiten Kosmos, bilde.

In dieser kosmischen Natur der Musik, die sich allerdings namentlich in ihren höchsten, der Religion und Kirche zugewendeten Gebilden unzweifelhaft vor unserer Empfindung und Anschauung darlegt, liegt es nun zunächst begründet, daß sie auf die sicherste, zugleich aber auch geheimnißvollste Weise, die jedoch bisher am wenigsten beachtet oder gar verstanden ist, unserer innern Vorstellung jenes Gesammtbild der Welt bereitet, dessen wir zur Erhaltung unserer durch das Leben zerrissenen Einzelexistenz stets bedürfen. Ja sie stellt uns sogar, wenn auch unbewußt, so doch deutlichst empfunden, den gesammten Potenzgehalt und inneren Bewegungskern des Lebens dar. Es bildet daher einen Besitz für unser höheres Geistesleben, der nach seinem Werthe kaum jetzt schon ganz zu bestimmen ist, daß der Musik ein stets größerer Raum zur praktischen Bethätigung bereitet wird, und alles ärgerliche Verwenden und sogar Vergeuden ihrer Schätze, wie es Dilettanterei in den Kreisen des Privatlebens und Genuß- und Gewinnsucht in der großen Oeffentlichkeit

mit Concert, Theater und sogar Kirche treiben, soll uns nicht blind dafür machen, daß doch die Musik mehr und mehr beginnt, ein Factor und zwar ein entscheidender unseres gesammten innern Daseins zu werden. Was aber hier als unwillkürlich aufgenommener Lebensgehalt und gar wohl volle Erfrischung des gesammten Innern empfunden und geradezu wonnig erfahren wird, das hat schon gar Manchem zu denken gegeben, und es ist daher nicht zu verwundern, daß die Frage nach dem Grunde dieser Wirkung stets aufs Neue auch von der Theorie der Wissenschaft aufgenommen worden und geradezu eine Frage der Philosophie, zumal bei uns in Deutschland, geworden ist.

„Sokrates, treibe Musik!" so hatte es oft und noch in den letzten Stunden vor dem vernichtenden Schirlingstranke schon in dem geheimsten Innern des großen geistigen Führers der ganzen alten Welt gerufen. Ihm, der doch mit zuvor kaum gesehener Souveränetät des Geistes alles zu sich und seiner Erkenntniß hergebannt hatte, was am Lichte der Sonne vorgeht und als Gedanke im Kopfe des Denkers widerspielt, kam die tiefe Ahnung von dem unendlich Erlösenden und harmonisch Versöhnenden, das uns die Versenkung in diesen tönenden Wiederhall des ewigen Wesens der Welt gewährt.

Gregor der Große, der die Weisen des alten Gottesdienstes sammelte und ordnete und so einer fast tausendjährigen musikalischen Production in dem Cantus firmus des Gregorianischen Gesanges die unerschöpflichen Bausteine lieferte, erkannte auch neben dem künstlerischen und kirchlichen

Eindruck einen unmittelbaren Werth der Musik für die Geistesbildung an und sagte geradezu, ohne Kenntniß der Musik könne weder ein rechter Lehrer der Philosophie noch der Theologie sein. Und obendrein waren diese beiden Wissenschaften die Grundlage der gesammten geistigen Bildung des Mittelalters.

Luther, der Reformator der Religion, sagte: „Ich gebe nach der Theologie der Musik den nächsten Platz und die höchste Ehre.“ Und wenn er ein andermal nach seiner kräftig bestimmten Art ausrief: „Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an“, so hatte er dabei sicherlich nicht blos die Dorfschulmeister und Cantoren im Sinn, die eben pflichtgemäß zu singen verstehen müssen, sondern gleicherweise alle diejenigen praktischen Berufsarten, die lehren sollen, „was die Welt im Innersten zusammenhält“, die Vertreter des höheren Unterrichts und der eigentlichen geistigen Bildung. Sie, meinte der Mann, der neben dem nüchternsten Verstande den stärksten Willen und ein wahrhaft lebenumfassendes Herz besaß, sie müssen im Stande sein, ihr Inneres auch zeitweilig mit weitgeöffneten Organen in das tief nahrungsvolle Meer zu tauchen, das in der Musik einherfluthet, um dort gewissermaßen an Herz und Sinnen lebendig zu erfahren, was unser Geist denkend thätig als Sinn und Wesen der Welt erfaßt. Und daß dasjenige, was unser Geist in der inneren Aufnahme der Musik erlebt, unmittelbar nach der Religion kommt, daß hier im Grunde der gleichgeartete Empfängnißact wie in dieser waltet, dies verstand eben ein lebenauffassender Sinn wie der des großen Refor-

mators instinctiv. Er enthüllte daher nach dieser Seite hin ein Entwicklungsmoment unseres gesammten modernen Daseins, das die praktische Philosophie erst begriff, nachdem Kant in seiner „Kritik der reinen Vernunft" unser geistiges Handwerkzeug sicher festgestellt hatte und man nun sich fragte, wie mit demselben zu hantiren und was mit ihm etwa Positives für das Leben zu erzeugen oder festzustellen sei.

Jetzt trat endlich auch bei den „Denkern" die Musik wieder in das Recht, das ihr die „Alten" längst zuerkannt hatten und das den Praktikern in ihren stillen musikalischen Andachten niemals zweifelhaft geworden war. Freilich, Kant selbst wußte nach seiner rein verstandesmäßigen Anlage noch nichts mit einer Kunst anzufangen, die auf eine für den kritischen Verstand unfaßbar scheinende Weise die Welt nach ihrem schöpferischen Grundbestande auf eine Art aufbaut, wie sie all sein Beweis für das Dasein Gottes nicht so sicher und faßlich zu construiren vermochte. Vielleicht wäre ihm, wenn er Sebastian Bach's Werke gekannt hätte, die ja die volle Ebenbürtigkeit des inneren Aufbaues der Welt auch in der Musik darstellen, hier so gut wie dem alten Fritz, als Bach im Jahre 1747 seine Silbermann'schen Instrumente probirte, eine Ahnung davon aufgegangen, was die Musik in dieser Hinsicht vermag und daß es eben „nur Einen Bach giebt". Allein so wie damals noch die „hübschen Liederchen" der Italiener Alles beherrschten, mochte ihm die Musik ein „unangenehmes Geräusch" sein und sicher seinen Verstand nicht befriedigen.

Dennoch war es Kant's echtester Schüler, der große Arthur Schopenhauer, der nach seiner den inneren Zusammenhang der Welt suchenden Anschauung auch hier wie mit Naturnothwendigkeit das Ganze und Rechte fand und in der Musik die Gewalt, welche die Welt erschaffen hat, selbst unmittelbar wirkend erkannte. Und Schopenhauer war doch ursprünglich kaum mehr „musikalisch" als Kant. Auch konnte er damals Beethoven's entscheidende Symphonien noch nicht kennen.

Er hantirte aber mit dem geistigen Handwerkszeuge seiner Vorgänger wie ein Künstler mit dem seiner Kunst. Sein freies Schauen erblickte auch hier eine Welt, eine Schöpfung neben und gar außer der Schöpfung. Er öffnete der Menschheit endlich die Augen darüber, was sie freilich längst „gefühlt aber nicht bedacht" hatte, daß die Musik ihr entscheidendes Wesen mit derjenigen Macht theilt, welche die Welt gemacht, erhält und versteht, mit jenem Geiste, der als Idee der Welt in unserem Innern auflebt, wenn wir in gesteigertster Thätigkeit unseres Gesammtorganismus das Ganze der Existenz fühlend denken oder denkend fühlen.

Dieser Entstehungsproceß alles Daseins ist es, was uns aus dem Bereich der Tonwelt entgegenhallt. Und jenen höchsten Zustand des Geistes, das ganze Sein im eigenen Empfinden und Denken zu erahnen, theilt jeder, der die Musik versteht und in sich selbst ihr wunderbares Aufbauen eines erhabenen Ganzen still vernehmend geschehen läßt. Wenn irgendwo so wird hier Goethe's Dichtererfahrung Wahrheit, jenes stolze Wort Faust's:

„Und schaffend Götterwonne zu genießen!"

Darauf beruht denn auch die innige, selbst in der Darstellung seines äußeren Lebens wiederhallende Seelenruhe eines Mozart, darauf das stolze innere Beglücktsein bei aller äußeren Verödung in der persönlichen Existenz Beethoven's.

Diesen inneren Proceß und Zustand ahnte nun eben derjenige Philosoph, der sich zuerst wieder seit der Zeit eines Plato und Aristoteles als wirklichen Freund und Erkenner der schöpferischen Kunstthätigkeit erwies, jener Schopenhauer, — ahnte ihn in der gleichen Zeit, als Beethoven ihn in der freien Instrumentalmusik zuerst mit Vollendung wieder bethätigte und in seinen Symphonien nicht blos dem Schaffen seiner Vorgänger die goldene Herrscherkrone hinzugewann, sondern unser heutiges Geistesleben überhaupt in einer Weise zusammenfaßte, wie es seit der großen Zeit unserer classischen Dichter nicht geschehen war. Ja diese Art der Sprache von geistigen Dingen ist von so eigener und innerlich fruchtbarer Natur, daß davon eine ganz neue Periode der inneren Lebenserfassung und geistigen Erzeugung ausgegangen ist, die wohl nicht auf das Gebiet der Kunst allein beschränkt bleiben wird, sondern die tiefsten Fragen unseres geistigen und moralischen Lebensbestandes selbst angeht.

Schopenhauer, der bekanntlich das, was die Welt erschaffen hat und erhält, einfach „Wille" nennt, sagt: „Die Musik ist ein so unmittelbares Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren

vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen (wie Plato dasjenige genannt hat, was den einzelnen Erscheinungen als Urbild zu Grunde liegt), sondern Abbild des Willens selbst. Deshalb ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger als die der anderen Künste, denn diese reden nur vom Scheine, sie aber vom Wesen."

In überraschender Aehnlichkeit sprach sich wenig Jahre vorher, ehe Schopenhauer diese tiefe Anschauung von dem überwältigenden Wesen der Musik niederlegte, derjenige aus, der allerdings diese eine neue Welt schaffende Kraft lebendig in sich fühlte, Beethoven. Musik sei höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie, ließ er 1810 dem so hoch verehrten Weimarer Dichterheros sagen, — sie sei so recht die Vermittlung des geistigen Lebens zum sinnlichen, der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens. Auch ihr, fährt er fort, lägen die hohen Zeichen des Moralsinns zu Grunde, das heißt, es spreche sich in ihr zugleich der Bestand unseres rein menschlichen Wesens aus. Und in dieser letzteren Beziehung kommt nun wieder Schopenhauer kräftig zu Worte, wenn er näher sagt: „Die Melodie erzählt uns die Geschichte des von der (menschlichen) Besonnenheit beleuchteten Willens, dessen Abdruck in der Wirklichkeit die Reihe seiner Thaten ist. Aber sie sagt mehr, sie erzählt seine geheimste Geschichte, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens, alles das, was die Vernunft unter dem weiten Begriff Ge-

fühl zusammenfaßt." Daher denn auch Bettina Brentano, als sie jenen Ausspruch Beethoven's an Goethe übermittelte, von ihm sagen konnte: „Er fühlt sich als den Begründer einer neuen sinnlichen Basis im geistigen Leben", das heißt, er begründe ein neues und wirklich sinnlich bestehendes, nicht blos in der Phantastik und „Intelligenz" beruhendes Leben.

Wieder erklärt dies nach den Hauptbestandtheilen der Musik Schopenhauer näher, wenn er sagt, mit der Melodie drücke die Musik alle Bewegung des Willens aus, wie er im menschlichen Selbstbewußtsein sich kundgebe, die Harmonie dagegen bezeichne die Stufenleiter aller Regungen und Bildungen bis zu diesem höchsten Empfinden und Bewußtsein im Menschen hin. Sie sei also eine zweite Wirklichkeit, welche mit der ersten völlig parallel gehe, und stelle in ihren Gebilden die ganze Entwickelungsreihe der Regungen und Wesen dar, die aus dieser Kraft des Allwillens hervorgehe.

In der That empfindet dies jeder unbefangene Sinn schon in der Entwickelung der Musik, und diese Beobachtung verbürgt uns ihre Zukunft, ihre Unsterblichkeit. Wie die übrige Natur, die elementare und unbewußte thierische Welt, nicht verschwindet, weil nun die Krone der Schöpfung, der Mensch, dasteht, so sind alle diese Gebilde und Stile, die unserer heutigen persönlichsten Rede in der Musik voraufgegangen sind, nicht verloren, auch nicht bloße Vorstufen, sondern so selbständig bestehend und beständig, wie die Melodie und ihre Erzeugnisse selbst, dieses Bild des von der Besonnenheit beleuchteten menschlichen Daseins.

Nicht ohne Grund hat man die Musik Palestrina's mit dem ewigen Wogen des Meeres verglichen, wo eine Welle der andern gleich und nur die Spitzen manchmal den weißen Nacken eines Menschengebildes zu zeigen scheine. Ebenso ist in S. Bach's unvergleichlicher Contrapunktik der gleiche Aufbau der Welt zu ahnen, der in der Architektur unserem Auge verständlich macht, was dem Gedanken zu denken unmöglich scheint, die Harmonie des Alls in unendlicher Ruhe und doch ewiger Bewegung. Auch das Elementare der Menschheit als Masse, als Volk spiegelt sich hier wider. Wie in den „Meistersingern von Nürnberg" die contrapunktische Polyphonie der alten Zeit noch weit mehr in diesem Sinne wieder lebendig gemacht erscheint, als in der Nachbildung des Schulmäßigen der Zunft, so treffen wir im „Nibelungenringe" auf den polyphonen Gesang der Walküren und der Mannen, und auch die Rheintöchter erinnern in diesem Punkte der Mehrzahl der Stimmen daran, daß wir noch im Reiche des Elementaren und nicht ganz Persönlichen verharren. Wie sicher aber dieses letztere Werk selbst in sich alle diese mit solcher Nothwendigkeit gewordenen Stile und Ausdrucksweisen der Musik zusammenfaßt, ist geradezu erstaunlich und konnte nur gelingen, nachdem alle diese Bildungen und Möglichkeiten der Musik voraufgegangen waren. Es wäre dies Gegenstand einer besonderen ästhetischen Darlegung von hohem Interesse gerade für den Musiker, und nur die eine Bemerkung wollen wir hier nicht unterdrücken, mit welchem feinem Künstlerinstincte der Meister gerade in diesem Werke dasjenige, was Schopenhauer

ganz allgemein „Harmonie" nannte, d. h. die contrapunktische Polyphonie, die obligate Stimmführung und thematische Arbeit, unausgesetzt als Grundlage des Ganzen walten läßt: er ist die zeugende Fluth, aus welcher die Welt aufsteigt, der sichere Grund des Elementaren, auf dem der Mensch wandelt. Das Werden und Schicksal des Menschen, von der unbewußten Sinnenregung bis zu jenem Willen, der „von der Besonnenheit beleuchtet ist," stellt sich hier wie als Gegenstand der ganzen Dichtung so auch in der Art und Weise der musikalischen Aufführung dar.

Den ersten Anstoß zu dieser individuellen Rede nun, die wir Melodie nannten, gewann die Musik bekanntlich von der Oper. Zu ihrem großen Schaden nahm denselben die katholische Kirchenmusik auf, die erst heute wieder mehr in die Bahnen geleitet wird, keusch und rein das Allwaltende und Allumfassende zu zeichnen. Dagegen die protestantische Kirchenmusik erhielt von diesem Anstoß ihr Leben im Choral, und wenn S. Bach in das Meer der tausende von Wogen da mit einem Male die persönliche Rede einer einzigen Melodie hineintönen läßt, so es in der That, als erstehe in der elementarischen Natur der Mensch aufs neue. Aber es ist immer nur die Gattung, die Gemeinde, was wir da hören. Und dennoch war mit der Erstehung des Bedürfnisses, sich selbst nach seiner ganzen Individualität wiederzuerschauen, in der Renaissancezeit, die das Drama und die Oper gebar, dieses Bedürfnis auch ganz und voll in die Musik eingedrungen, und aus ihm erzeugte sich also noch eine zweite neue Kunst, die moderne Instrumen-

talmusik. Auch der Geiger, der Klavierspieler wollte jetzt zeichnen, malen, was menschlich, d. h. persönlich individuell ist. Sonst konnten sie ja neben dem Sänger, der von dieser Welt der persönlichen Gefühle sang, ferner nicht bestehen. Da war der Geiger Corelli, da war der Klavierspieler Scarlatti, sie hörten diesen deutschen Händel gewaltig malen in seinen Opern und am Klavier, und die feine Zeichnung des älteren Scarlatti blieb ebenso eine unwiderstehliche Anregung für sie alle, auch in bloßen Tönen zu zeichnen. Wie fein ist manche Adagiolinie dieses Corelli, wie lebhaft bewegt in den Zügen, wie mit leibhaftem Gesicht angethan schon D. Scarlatti in seinen einsätzigen kleinen Sonaten. Wie das Lied, so kam hier der Tanz als unmittelbarer Ausdruck und Träger der menschlichen Bewegung und Geberde zu Hilfe. Scarlatti schreibt von seinen im Jahre 1721 in Lissabon erschienenen „XXX Sonatas": „Erwarte nicht, Freund oder Meister der Kunst, wer du auch seist, in diesen Compositionen den tiefen Geist, wohl aber den erfinderischen Scherz der Muse." Nicht die „so schöne Wissenschaft der Composition", wie Haydn sich einmal ausdrückt, sondern die freie Erfindung der durch freudiges Lebensgefühl erregten Phantasie ist es, was hier dichtergleich der Musiker geben will.

Philipp Emanuel Bach, des großen Cantors geistreicher Sohn, tritt dem neuerwachten Geistesleben seiner Zeit näher, und wie er seine Freunde unter den Dichtern hat und vor allen Klopstock liebt, so ist sein Wahlspruch: „Mich deucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren."

Demgemäß nimmt er sich gleich dem dichtenden oder malenden Künstler Vorwürfe aus dem Leben, das heißt zunächst aus seinem eigenen Empfinden, für das künstlerische Schaffen und zeichnet dadurch in seiner jetzt dreisätzigen Sonate einen ganzen Stimmungsverlauf, indem er wie das Leben selbst durch Hebung und Senkung des Lebensgefühls, durch Satz und Gegensatz der Stimmungen uns die Bewegung und den Inhalt unseres Daseins anschaulich zum Bewußtsein bringt. So feiert in einem Trio ein Heiterer seinen Sieg über einen Schwermüthigen und preist sich so die Freude am Dasein selbst.

Dieses nimmt nun nach seinem unmittelbaren und ungetrübten Naturempfinden der aus dem Volke stammende Joseph Haydn noch ungleich sicherer und unbefangener auf, ja er leitet als der Erste förmlich den Strom des natürlichen Lebens in seine Kunst. Schon als er den an sich für die vornehme Welt bestimmten Menuet auch dem Volke darbot, machte er aus ihm den Ausdruck der heitersten neckischen Laune und jeder unwillkürlichen Regung des Lebens, ja sogar der melancholischen Empfindung jugendlicher Lebensüberfülle. Nannte man ihn daher in Zunftkreisen den „Modehansl" und „Gesanglmacher", so rührte sich, als er in Ph. E. Bach's Sonaten die Form fand, in ihm der Drang, auch über den bloßen Tanz hinaus seinem unmittelbaren Empfinden Ausdruck zu geben. Als dann so erst Sonate, Quartett und Symphonie entstanden, stieg ihm selbst auch das Bewußtsein auf, wo im letzten Grunde der Quell seines künstlerischen Vermögens und Bildens sei, und er ruft laut

aus: „Frei muß das Gemüth und die Seele sein!" Mit diesem befreiten Blick ins Leben sah er aber dann auch dessen wunderbar wechselnden Gestaltenreichthum und nahm ihn sich zum Vorbilde für ähnliches charakteristische Gestalten aus dem ewig neu gebärenden Schooße seiner geliebten Kunst. „Ideen, welche seinem Gemüthe vorschwebten", „moralische Charaktere" strebte er durch die Tonsprache auszudrücken. Das einemal redet Gott einem verstockten Sünder zu, eine der früheren Symphonien hieß „Der Philosoph", eine andere Composition „Der verliebte Schulmeister", — überall das Bestreben, auf seine Weise und in seinem Eigengebiete neues Leben zu schaffen. Sein Fach sei grenzenlos; das was in der Musik noch geschehen könne, sei weit größer, als was darin geschehen sei, lautete aber auch sein seherisches Wort am Ende seiner Tage. Freilich damals war Mozart schon vierzehn Jahre todt und Beethoven hatte bereits die „Eroica" geschrieben.

Von diesen beiden Meistern in solcher Beziehung viel zu sagen, verbietet die Kenntniß, die der größere Theil der Gebildeten von der neuen großen Welt hat, welche sie unserer Anschauung nun erst völlig erschlossen. Mozart schreibt schon als junger Mensch selbst von einem Andante, das er ganz nach dem Charakter der Mademoiselle Rosa gemacht habe und das auch ganz so wie sie selbst sei, und von Beethoven wird uns schon aus der Bonner Zeit berichtet, daß ihm beim Phantasiren auf dem Klavier häufig aufgegeben worden sei, den Charakter irgend einer bekannten Person zu schildern. So hatte die Musik einen neuen Lebensgrund und damit die

Fähigkeit gefunden, aus ihren eigensten Mitteln auch auf persönlichem Gebiete die Regungen jener inneren Macht darzustellen, die das Leben schafft, ein Bild zu machen gleich den Bildern, die dieses Leben uns vorführt.

In diesen Augenblick der Entwickelung aber zu ihrem höchsten und eigensten Wesen warf das Geschick denjenigen Künstler hinein, dessen siebzigjährige Lebensfeier wir bereits hinter uns haben, Franz Liszt. Und was sagt der andere der beiden Dioskuren, die unserer Epoche in der Musik die Signatur gegeben haben, gerade über eine so wesentliche Lebensbedingung, wie die lebendige Darstellung für die Musik ist? „Wer oft Gelegenheit hatte Liszt zu hören, namentlich wenn er im vertrauten Kreise z. B. Beethoven spielte, dem muß doch von je aufgegangen sein, daß es sich hier nicht um Reproduction sondern um wirkliche Production handelte," so äußerte schon im Jahre 1857 Richard Wagner. „Den Punkt, der beide Thätigkeiten genau unterscheidet, anzugeben, ist viel schwerer als man gemeinhin annimmt. Soviel aber ist mir gewiß geworden, daß, um Beethoven reproduciren zu können, man mitproduciren können muß." Dies sei nun einmal die eigenthümliche Art der Liszt'schen Bildung, daß er, was Andere mit Feder und Papier zu Stande brachten, am Klavier hervorgebracht habe. „Somit übertraf," so schließt derjenige Künstler, der selbst in unerhört lebensgewaltiger Weise das Instrument spielt, das alle Musikmächte in sich vereint, das Orchester, — „somit übertraf die Thätigkeit Liszt's in seiner ersten reproductiven Periode alles hierin früher Geleistete, weil er dabei den Werth und

die Bedeutung der Werke seiner Vorgänger erst ins vollste Licht stellte und sich dabei nahezu auf die Höhe mit dem reproducirten Tonsetzer schwang."

Welches wahrhaft königliche Wort spricht aber in der gleichen Zeit, vielleicht sogar durch jenen Ausspruch des gleichgesinnten schöpferischen Nebenbuhlers angeregt, der Künstler selbst aus? Ein bloßer Zigeuner, aber von welcher echten und höchsten Virtuosität, der berühmte Bihary, bringt ihn zu solcher Aeußerung über das Geheimniß, das er sonst vor weltlichen Ohren streng bewahrt. Dieser Ausspruch steht in einer Schrift vom Ende der fünfziger Jahre, betitelt „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn", und lautet so:

„Was ist denn der Virtuose?" fragt dort der Meister aller Virtuosen. „Ist er wirklich nur eine geistlose Maschine? Verrichten seine beiden Hände nur das Amt einer doppelten Kurbel am Leierkasten? Braucht er zum vorgeschriebenen Ausführen seiner mechanischen Aufgabe nicht zu denken, nicht zu fühlen? Hat er dem Ohre nur eine Photographie der betrachteten Gegenstände zu liefern?" Solche Vorstellungen der gemeinen Menge der Gebildeten bringen ihn zunächst auf die bitter stolze Bemerkung: „Wir wissen nur zu gut, wie viele unter ihren Gefeiertsten, unfähig, das vor ihnen auf dem Pult liegende Original auch nur dem Buchstaben nach zu übersetzen, seinen Sinn verstümmeln und die Kunst nur als Handwerk betreiben, selbst das Handwerk nicht verstehen. So siegreich aber immer der That nach eine Usurpation sein mag, sie zerstört die Rechte der eigentlichen Herren nicht, und die des Dichter-Virtuosen, des berufenen,

sind von einer Ausdehnung, von welcher ein unter illegitim unwissenden Herrschern entartetes Publicum keine Ahnung hat." Man hört das Rollen des Donners, das Brüllen des Löwen, den weithallenden Ton der Mannesbrust. Denn: „das Wort Virtuosität und virtus stammt von dem lateinischen vir (Mann) ab, die Ausübung beider ist ein Act männlicher Kraft", sagt er und charakterisirt seinen „Künstler" nun folgendermaßen näher:

„Der Virtuose ist kein Maurer, welcher mit der Kelle in der Hand die Zeichnung des Architekten treu und gewissenhaft in Stein ausführt. Er ist nicht das passive Werkzeug, welches Gefühle und Gedanken, ohne ein Eigenes hinzuzufügen, reproducirt. Er ist nicht der mehr oder minder geschickte und erfahrene Leser von Werken, die keinen Rand für seine Glossen haben, keine Paragraphen zwischen den Zeilen nöthig machen. Die von Begeisterung dictirten musikalischen Werke sind im Grunde nur die tragische oder rührende Inscenirung eines Gefühls, welches der Virtuose berufen ist sprechen, weinen, singen, seufzen zu lassen, zum Bewußtwerden seiner selbst zu bringen. Er schafft somit ebenso gut wie der Componist selber, denn er muß die Leidenschaft in sich tragen, welche er in dem ganzen Glanz ihres Leuchtens zur Geltung bringen soll. Er haucht dem in Lethargie befangenen Körper den Athem ein, gibt ihm das Leuchten des Blicks, durchströmt ihn mit Feuer, belebt ihn mit dem Pulsschlage der Anmuth. Er macht aus der Lehmform ein lebendiges Wesen, indem er es mit dem Funken durchdringt, welchen Prometheus dem Blitz des Jupiter entriß.

Er muß sie wandeln machen in durchsichtigem Aether, sie mit tausend geflügelten Pfeilen bewaffnen, Duft und Blüthe aus ihr entwickeln, die Flamme ihres Lebensodems entfachen. Von allen Künstlern offenbart vielleicht der Virtuose am unmittelbarsten die überwältigenden Kräfte des pythischen Gottes, *er, der in glühenden Umarmungen der stolzen Muse die verborgensten Geheimnisse entlockt!*"

So spricht der Virtuose, der selbst schaffender Künstler, *Genius* ist. „Im Allgemeinen betrachtet er jedes Stück, das er spielt, als ein Thema, über welches er fantasirt, er macht häufig etwas Wundervolles aus einem mittelmäßigen Stücke, und er allein besitzt diese Kraft," sagt schon ein alter französischer Bericht. Wir fügen aus eigenster Erfahrung hinzu: er besitzt sie heute noch! Dankbar, wie er der Kunst selbst, die ihm diese Fähigkeit bereitet, ewig bleibt, läßt er auch heute, in Jahren, in denen die Meisten der ruhigen Muße pflegen, nicht ab, dieses künstlerische Können lehrend wie schaffend weiter zu verbreiten und dadurch den *Geist der Musik* und ihre Bedeutung auch praktisch weitesten Kreisen zu erschließen.

So ist auch dieser Künstler, der dem modernen Musikdrama anscheinend ferne steht, für einen entscheidenden Factor desselben, für die wirkliche Sprache in Tönen, von entscheidender Wichtigkeit geworden.

I. Die älteren Meister.

A Jove principium!

1. Sebastian Bach.

„Sitzen vor den Pyramiden
Zu der Völker Hochgericht,
Ueberschwemmung, Krieg und Frieden, —
Und verziehen kein Gesicht."
Faust. 2. Th.

Ich stand in meinem sechzehnten Jahre, als mir der Zufall das „Wohltemperirte Klavier" zuführte. Die dilettantische Musikpflege im elterlichen Hause hatte die Kinder mit H. Herz und Hünten, aber auch mit dem Liederbuche „Arion" und der Zauberflöte bekannt gemacht. Ein Geschäftsreisender brachte bald auch eine Sammlung Beethoven'scher Sonaten ins Haus und der dreizehnjährige Knabe wollte fortan von nichts Anderem wissen. Dadurch wich die Neigung zum Zeichnen von Jahr zu Jahr mehr vor der Uebung des Klavierspiels zurück, zu der das Gymnasialstudium noch manche Stunde frei ließ. Unser ehemaliger Zeichnenlehrer, ein talentvoller Mann, seines Zeichens Buchhändler, wohnte ebenfalls

in dieser Studienstadt. Er hatte einst mit meinem Vater regelmäßig die Gürzenichconcerte in Köln besucht und schwärmte jetzt mit mir über Beethoven. Eines Tages jedoch meinte er, es gebe noch etwas Größeres, ergreifend Erhabeneres, und nannte mir den Namen Bach, den ich niemals zuvor gehört hatte. Seine Werke seien wol schon 150 Jahre alt. Dabei bezeichnete er ausdrücklich jenes wunderbare Studienwerk, das ihm selbst im Buchhandel durch die Hände gegangen sein mochte. Ich ging in den Laden und bestellte es mir, das Taschengeld für eine geraume Zeit voraus verwendend. Es war die gestochene Peters-Ausgabe von A. B. Marx und zum Glück sogleich der wenn auch schwierigere, doch ungleich inhaltreichere zweite Theil, der hier als erster herausgegeben ist.

Zwei volle Jahre ward nun, und zwar ohne jede Anleitung, Bach gespielt, und als später in Berlin mein Lehrer S. W. Dehn mir die von mir näher gekannten Fugen im Einzelnen erläutern wollte, hatte er im Grunde nichts zu geben, was ich nicht schon selbst erkannt gehabt hätte. Allein wenn ein Meister wie Richard Wagner offen bekennt, erst Liszt's Vortrag dieser polyphonen Werke Bachs habe ihm deren gewaltige Dramatik, das selbständige Leben jeder der einzelnen Stimmen zur lebendigen Anschauung gebracht, so wird man mir, dessen Technik ohne genügenden Unterricht nicht soweit gediehen war, um diese Vorspiele und Fugen, einige der kleineren ausgenommen, auch wie einen Beethovenschen Sonatensatz frei gestaltet und gefärbt vorzutragen, gern glauben, daß mir erst eine neue Welt aufging, als ich nun zum ersten Male in meinem Leben einen Klavier-

spieler hörte, der Bach spielen konnte, — Meister Friedrich Kiel in Berlin. Wie war mir da zu Muthe, als nun Verstand, Gemüth, Phantasie und Anschauung so ganz zusammenflossen und ein starker rauschender Strom sich bildete, der mich in tiefes Staunen, nein in eine völlige äußere Verlorenheit versenkte! Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen, und vor allem diesen Bach vergißt kein Mensch, der ihm nur einmal völlig ins Gesicht geschaut hat. Es folgte aber bald darauf in Berlin die Anhörung der Matthäuspassion, und so waren die Pforten des heiligen Haines, nein eines Paradieses, völlig und fürs Leben eröffnet.

Ja wol eines Paradieses! Und auch in diesem wandelt der Herr noch selbst unter seinen Geschöpfen. Es wird nie eine Epoche in der Kunst geben, die dieses Bach entrathen kann, und das Maß der Aufnahme seiner besonderen Güter wird stets ein Maßstab ihres Gehaltes an eigentlicher Kunst sein. Die Musik der verschiedenen Nationen wird sogar von dieser Aufnahme den Werth und die Dauer ihrer Productionen nehmen. Denn hier liegt die letzte Substanz, aus der die Gewebe der Kunst gesponnen werden, und nicht ohne tiefstes Bewußtsein von dem, was er sagte, nannte Beethoven ihn den „Urvater der Harmonie" und rief noch in spätesten Schaffensjahren aus: „Nicht Bach, Meer sollte er heißen!"

Damit sehen wir denn einen wesentlichen Punkt berührt, der zunächst Bachs Schaffen auszeichnet und es zu Licht und Luft, zu einem Bedürfen für alle macht. Denn Beethoven gedachte bei diesem Ausrufe sicher nicht allein

der Unerschöpflichkeit, sondern vor allem des auch unerschöpflich für alle, welche Kunst wollen, Spendenden. Mehr bedeutet aber dieses Schaffen Bachs noch die Urheimat alles dessen, „was da kreucht und fleugt", wie sie eines sonnigen Schöpfungstages aus der dunklen Tiefe der Weltfluth emporstieg, „ein Riese stolz und kühn", die gewaltige Alpenwelt, in der uns die Mächte, welche diese Welt erschufen, nun auch greifbar thätig entgegentreten und deren Bildungen wie eine erste Ahnung und halbgeschickte Versuche einer Urriesenhand sind, individuelles Leben zu schaffen. Wenn Palestrina's Wogen gehen, so taucht in den weißen Wellenkämmen Schein wie eine Menschengestalt auf, und reliefartig plastisch bleibt diese ganze Kunst. Daher sie auch nur ein bestimmtes Genre vertritt und einen geschlossenen Anschauungs- und Empfindungskreis erfüllt, also trotz ihres ebenfalls rein elementaren Charakters nicht wesenhaft den ganzen Gehalt und sämmtliche Möglichkeiten der Musik in sich schließt und nicht unbedingt zum unentbehrlichen Besitz der Kunst als solcher, sondern immer vorwiegend dem religiösen Cultus angehört.

Dieses letztere ist allerdings auch bei Bach und zwar nach seinem weitaus bedeutendsten Schaffen der Fall, und der ganze Bach erscheint sogar erst beim wirklichen Gottesdienste. Allein was hier den letzten Ausschlag gibt und Herz und Sinne lebendig in jene Schöpfung führt, wo der Herr noch unter seinen Geschöpfen wandelt, dies ist zugleich der Gehalt des Kunstwerkes selbst und das für jeden wirklich Musikschaffenden unausweichlich Benöthigte. Kein Zweifel, daß der letzte Grund für diese Erscheinung ebenfalls die

Religion und zwar jenes Christenthum ist, das außer dem Glauben auch Wissen, außer der Gnade auch Erkennen ihrer Noth, Gewissen ist! Dies mag uns wieder darauf hinweisen, warum ein Beethoven seine Kunst so gut wie die Religion als in sich abgeschlossene Dinge für nicht disputirbar erklärte. Allein was bei Bach aus dieser allerzeugenden und allbeseligenden Tiefe an wirklichen Lebensgebilden wie an seelischen Stimmungen und überirdischen Visionen ans Licht getreten ist, dies erscheint als eine unerschöpfliche Quelle für die Gewinnung der Fähigkeit zu künstlerischen Neubildungen, sowie als ein untäuschbar sicherer Maßstab für ihre äußere Vollendung, — erscheint aber andererseits, was fast wichtiger denn alles ist, als ein Prüfstein der Wahrheit, der inneren Keuschheit und alles letzten Gehaltes einer künstlerischen Production.

Wer zu Bach wandelt, wandelt dorthin, wo er im reinen Aether der Sonnennähe zunächst die Seele „gesund badet" und dann mit dem klaren Blick des inneren Gedenkens die Gebilde mustert, die das Leben ihm zugeführt und die eigene Kunst ihn hatte bilden lehren. Die Urgesetzmäßigkeit der Natur des harmonischen Bildens, wie sie bei Bach auftritt, bindet zunächst den Sinn an das Urgesetzmäßige, Nothwendige und Wahre der Welt selbst, erweitert und reinigt denselben zur Erkenntniß des Allgemeingehörigen und läßt ihn sich selbst auf die Reinheit und Wahrhaftigkeit der Gesinnung prüfen. Aber dann sieht in dieser scheinbaren Todesstarre des unabänderlich Gesetzmäßigen dennoch plötzlich das Auge „den Himmel offen": es ersieht sich die Gottesgestalt der Freiheit des Geistes wie der ewigen Güte

und Gnade, die das letzte Gesetz all dieses Alls ist und im Menschengebilde sich selbst zum Bewußtsein gelangt. Oder ist es etwas Anderes, was unser in tiefsten Traum versenktes und doch wieder geistig heller als je zuvor sehendes Auge erblickt, wenn da auf den wogenden Harmonien des allbekannten Präludiums des wirklichen ersten Theils jenes Wohltemperirten Klaviers mit jedem Takte näher, leiblicher, größer, schöner, tiefer eine unsäglich entzückend beseligende Erscheinung auftaucht und uns ewigen Trost, ja ewiges Leben zuwinkt? Dieses kleine, rein harmonische Stückchen, nur ein einfaches Harpeggiengefolge, ist der Prototyp und eine Art Schlüssel für alles und jedes Bachsche Schaffen. Denn wenn sogar auf dem ungeheuren Meeresgewoge seiner größten Choralgebilde die Melodie selbst erscheint, ist es etwas anderes als die Stimme Gottes, die selbst zur Erscheinung als „Ebenbild Gottes" geworden ist? Hier zeigt sich auf einen einzigen Blick der unermeßliche Abstand Palestrina's von diesem Bach, und doch wie groß, wie ewig erscheint nicht schon dieser Palestrina!

Und so ergeht es uns nun mit allen Compositionen Bachs. Sie haben den ewigen Grund des Lebens zum Fundament, das „Wort", die „Erlösung". Aber nicht entfernt im Sinne einer einzelnen und vergänglichen Confession! Sondern so sehr die äußere Erscheinung dieser Werke an eine bestimmte Zeit, Kunstepoche und sogar Confession erinnert, im Sinne der ewigen Wahrheit des Menschenwesens selbst, sowie es „des Menschen Sohn" der Menschheit zum Bewußtsein und damit zum ewig unzerstörbaren Besitz gebracht hat!

Keiner der vielen Tausende und Millionen, die sich seitdem diese hehre Nothwendigkeit dessen, was die Religion so einfach wie wahr als „Wiedergeburt" bezeichnet, zur Wahrheit gemacht haben, hat auch die Noth dessen, was Dasein und Menschheit heißt, je tiefer empfunden und dunkler gemalt als dieser Bach. Die Sonne scheint sich zu verfinstern und die Welt in das Nichts zurücksinken zu wollen, wenn Bach das Leiden und Sterben malt, das diese Erlösung nöthig machte. Die ganze Menschheit seufzt hörbar unter der Last der Schuld, wo seine Anklage derselben hervortritt, — man denke nur an das eine „Gestorben und begraben" in der Hmoll-Messe. Nur wo ein Wolfram von Eschenbach und ein Luther gelebt hatten, konnte ein Bach das Leid und die Thränen der Welt verstehen und den Schrei nach Erbarmen und Erlösung gewinnen.

Aber ebenso solche tiefste und wahrste Seelennoth lehrte diesen Mann auch den Himmel finden, und schöner strahlt nicht Gottes Sonne am ersten Frühlingsmorgen, als wenn Bach dieses dunkle thränenschwere Auge aufschlägt und der Blick des Friedens, der Versöhnung, des Lichtes erklingt. Dissonanzen, die aufseufzen, als wäre das Herz der ganzen Menschheit zu Tode gepreßt, hört man nur hier, — aber Wonnelaute des Innern von dem kleinen Gefühle umschränkt frohen Daseins bis zum mächtigen Bewußtsein, daß alles Leben frohlocken darf, das „in dem Herrn lebt", wird man in dieser Kräftigkeit und Keuschheit der Empfindung zugleich wieder anderswo vergeblich suchen. Dieser Mann hat seinen Gott gefunden und „Gott-Seligkeit" ist das

Eigentliche und das Wesenhafte an Bachs Geistesverfassung. Aus diesem Golde, hier wirklich reines und volles Gold, webt er nun, bewußt oder unbewußt, absichtsvoll oder unwillkürlich, — denn es ist seine wiedergeborne also eigentliche Natur, — all sein Gebilde, und keines, das nicht davon die deutliche Spur aufwiese! Und säße es manchmal tief im Gestein, es leuchtet mit einem Male in vollem Gottesglanze auf und durchleuchtet das ganze Gestein, daß alles Andere lebendig wird und wir zugleich das Gewebe der Welt zu erschauen wähnen. Aber selbst das kleinste Gebilde weist dieses Gold auf, oft in Spalten und Ritzen vertheilt, aber stets den göttlichen Ursprung, diese eine und alles umfassende Kraft des Gottesgefühls im eigenen Herzen verrathend. Und die Gnade leuchtet hier doppelt auf, weil sie zugleich das eigene Wissen ist, — daher in all dem Süßesten dieser überirdischen Wonne, in aller fast überirdischen Ueberschwänglichkeit das männlich Kräftige und Gesunde, in aller Mystik des Gefühls das Klare und Sichere des Verstandes! Nichts ist hier getrennt, das Gefühl erscheint noch wie gebunden, aber es ist immanent. Wenn also hier aus dem Gewoge der Harmonie die Melodie hervorblitzt, so ist sie ein wonnig leuchtendes Gebilde, das aus derselben selbst hervorgeboren ist und uns plötzlich wie das Auge anmuthet, das in dem Bewußtsein des Menschen die Welt selbst aufschlägt. Daher man mit Bestimmtheit sagen kann, daß da, wo bei Bach die Melodie in dieser einzig echten Weise, zu der natürlich nicht die hergebrachte „Arie" gehört, die ja auch Bach hat, wirklich hervortritt, der Ein-

druck ein unvergleichlicher und auf diese Art nie wieder zu gewinnender ist! So muß es dem ersten Menschenpaare gewesen sein, als sie den Laut ihrer eigenen Stimme vernahmen. Wirklich ist erst bei Bach die vom Tanz freie und auf ihre eigenste Harmonie-Grundlage gestellte menschengestaltige Melodie gewonnen. Wir rechnen dahin sowohl die gebundene der harmonischen Gebilde wie den Choral, den er vorfand, den aber auch ganz gewiß er zuerst und er allein so groß und so als Stimme der Menschheit ertönen zu lassen gewußt hat. Seitdem gewannen wir auch die Stimme der einzelnen Menschenbrust, die Melodie, völlig hinzu. Allein wir wissen, daß diese selbst ganz von der Natur der Harmonie, aus der sie allein völlig echt geboren wird, abhängig ist und daß daher Bach als „Urvater der Harmonie" auch stets ihr letztester Stammvater sein wird, — kein Anderer

So ist es denn in der That hier wie bei den Sphinxbildern vor den Pyramiden: „und verziehen kein Gesicht!" Freilich bei Ueberschwemmung, Krieg und Frieden verzog sich dieses Marmorgesicht nicht! Und doch sah Bach die erstere noch und zwar in der schlimmsten Form der Fiorituren und Rouladen der Castraten, meinte aber geruhig zu seinem ältesten Sohne, sie wollten einmal wieder nach Dresden, wo das Italienische recht grassirte, gehen und die „hübschen Liederchen" hören. Daß er um den „ersten musikalischen Krieg", den zu seiner Zeit in Paris Rameau mit den Anhängern Lully's begann, sich viel bekümmert habe, ersehen wir ebenfalls nicht. Und doch war es vor allem die dramatische Musik, die Oper, die seine Kunst auf fast ein

Jahrhundert ganz im Verborgenen bleiben ließ. Auch der heftige Kampf der Gluckisten und Piccinisten zog an dieser ruhig vorüber, und erst im letzten Menschenalter finden wir dieselbe völlig auch für die dramatische Musik verwendet, da aber, wie wir noch hören werden, mit dem Erfolge des vollständigsten Sieges.

Dennoch hat in der That gerade Bach die Melodie erst als rein selbständiges Gebilde in das Leben der Musik entlassen. Sie ist bei ihm völlig wie sie zuerst Schopenhauer charakterisirt hat: „der von der Besonnenheit beleuchtete Wille", so wie er uns im Bilde des Menschen, dem „Ebenbilde Gottes" entgegentritt. Kein schöneres Gleichnis dafür als in Wagners „Ring des Nibelungen", wo Wotan der Gott sein Kind Brünnhilde zum Menschsein entläßt! Und hat nicht auch diese echte Melodie lange geschlummert, ehe sie zum Dasein nach ihrem vollen Wesen erwachte? „Leb wol, du kühnes, herrliches Kind, du meines Herzens heiliger Stolz!" ruft er der Scheidenden nach. „Dieser Augen strahlendes Paar, das oft im Sturm mir geglänzt, wenn Hoffnungssehnen das Herz mir sengte, nach Weltenwonne mein Wunsch verlangte aus wild webendem Bangen!"

Wenn die eherne Ruhe dieses Gewaltigen aber einmal „ihr Gesicht verzieht", dann ist es wie ein Schmerz der ganzen Welt oder wie urverheißene Lebenswonne. Da sei um nur die zugänglichsten Beispiele zu berühren, jene vor der Repetition eintretende Dissonanz, eine Undecime, die den Höhepunkt des sonst in dem vollen Lächeln der Früh-

lingsnatur strahlenden „Pastorales" zur Verkündigung der Geburt des Heilandes im „Weihnachtsoratorium" bezeichnet. Es wird freilich leicht sein, ähnlich scharfe oder gar schärfere Dissonanzen bei Beethoven und mehr noch bei Mozart aufzuweisen, aber keine mit solchem Vollgewichte, wie diese unser innerstes Empfinden trifft und plötzlich ein schwärzestes Dunkel in hellsten Sonnenschein hineinwirft. Und es ist nicht unsere Vorstellung, was uns diese Stelle so eindrucksvoll macht. Nein, eben Bachs unermeßlich tiefe Vorstellung von dem Leid, das uns vom Leid erlöste, gab ihm die Kraft, den letzten Eindruck hier so vorzubereiten, daß er uns selbst wie ein Giftpfeil ins Blut dringt und das ganze Innere in schmerzlichst wehmuthsvolle Gährung bringt. Eben diese Macht hat von ihm am meisten Richard Wagner begriffen. Dann um sogleich ein Bild völlig schwelgenden Lebensgefühles daneben zu setzen, „der Augen leuchtendes Paar, das oft ich lächelnd gekos't", in der 3. der französischen Suiten (Hmoll), was macht Bach im Menuett aus dem Codamotiv, das er zum Trio verwendet? Dieser Nonenaccord im zweiten Theile hat etwas wonnig Ueberschwängliches, als wenn die Natur selbst ihren Schleier abwürfe und ihre ganze Herrlichkeit sich aufthäte. Wobei es wieder ganz der Keuschheit dieser gewaltigen Mannesnatur entspricht, daß bei der Wiederholung der Stelle am Schluß diese gleiche berückende None durch die Stimmlage und Tonart wieder zart verhüllt erscheint! Dies sind die Stellen, wo man die gottentstammte Art des „kühnen herrlichen Kindes" erkennt, das wir „Melodie" nennen. Und mit feinstem

Gefühl für die Sache nannte Wagner Beethovens ebendaher entstammendes „Freude schöner Götterfunken" die „Urweise reinster Unschuld", um die sich wie um den Choral der neuen Gemeinde alle übrigen Stimmen gruppiren, und betont überhaupt, wie Beethoven die Melodie „zum ewig giltigen reinmenschlichen Typus erhoben habe".

Darauf aufmerksam zu machen, daß aus dieser Quelle der vollsten inneren Einheit mit sich selbst das freie Spiel der Kräfte stammt, das wie mit Welten zu spielen scheint, ist wol überflüssig: es erscheint dies als die eigenste Art unseres Altmeisters, daß es keine Schwierigkeit oder vielmehr keine Schwere für ihn gibt. Mehr von Bedeutung ist, daß diese innere Freiheit auch hier schon als zum vollen Humor gesteigert sich ergibt. Dem feineren Auge werden diese hundert Züge in dem Götterspiele mit den Schwierigkeiten seiner Kunst nicht entgehen, und nicht blos da, wo wie in der Gique oder gar Burleska der Suiten die Absicht sich verräth, sondern noch mehr da, wo sie wie in den weitaus meisten Fällen sich verhüllt. Nun aber gar das Besondere von Bach's seelischem Eindruck, die über allem irdischen Leid schwebende Glückseligkeit, sowie Engel um ein ewiges Licht kreisen und „mit segenduftenden Schwingen vom Himmel durch die Erde dringen". Wo wäre eine Stelle wie die Coda der Edur-Fuge im zweiten Theile des Wohltemperirten Klaviers zu finden? Diese ganze Fuge hat den Charakter einer solchen, ich möchte sagen innerlichen Glückes vollen Weltenstille, als sei das Paradies nie verloren worden. Und doch malt die Bmoll-Fuge dort selbst

in so kleinem Rahmen „der Menschheit ganzen Jammer", dessen Größe allein den kühnen Entschluß innerster Zusammenraffung und vollster Selbstaufgabe reifen lassen kann, der in der Art liegt, wie im Schlusse noch einmal alle Gewalten stürmisch gegeneinander geführt werden. Ist aber die kleine Fmoll-Sinfonia der achten Nummer der „Inventionen" nicht selbst ein aus Holz geschnitzter Erlöser am Kreuz, dessen ergreifende Ausdrucksfülle uns erst völlig klar wird, wenn wir das Crucifixus der Hmoll-Messe kennen? Menschlich näher aber bringt uns diesen in sich selbst versinkenden Jammer der chromatische Schluß der Sinfonia Nr. 4 (Dmoll). Wer hat je ohne alle Sentimentalität so klagen gehört? „So klagt kein Wild," sagt im „Parsifal" der alte Gralsritter Gurnemanz von der sündverfallenen Kundry.

Es mag genug sein, um dieses Geistes feierlich hohe Art für einen Augenblick selbst im bloßen Worte lebendig fühlen zu lassen. Hat er doch zum Glück heute uns völlig wieder „sein Angesicht im Feuer zugewendet". Aber seine Macht ist in der That die Macht der Kunst, seine Zukunft die Zukunft der Kunst. Daß Haydn sich in London mit Händel, sowie er in seiner Art lebendig leibt und lebt, berührt hatte, ließ ihm die Schwingen zur „Schöpfung" auswachsen. Auch Mozart fand hier eine Kräftigung seines Genius nach der Seite markiger Polyphonie. Aber daß darin „Himmelskräfte auf- und niedersteigen", dies ersah er sich erst, als er nun 1789 in Leipzig war und Bach's große Gesangswerke kennen lernte. Die Frucht davon ist zum guten Theile das-

jenige Werk, das allein von Mozart's Opern nach seinem Ganzen und Charakter direct weiter gewirkt hat und noch heute wirkt, die Zauberflöte. Und zwar zeigt sich dies vor allem auch darin, daß hier am meisten die Melodie das Profil der Harmonie ist und „uns die Geschichte unseres eigenen geheimsten Innern erzählt". Von Mozart's Nachfolger hörten wir schon, — ohne Bach wäre der herrlichste Beethoven nicht da. Das Wohltemperirte Klavier war die Nahrung seiner Jugend, die großen Gesangswerke vielleicht sogar der Culminationspunkt seiner Studien, die Hmoll-Messe die Stärkung seines Alters. Mendelssohn frischte die alte Kontrapunktik wieder auf, leider zu äußerlich, um selbst lebend und wirkend zu bleiben.

Von jenem obenberührten echt deutschen humoristischen Zuge hat R. Schumann am meisten aufgenommen. Schumann erinnert auch momentweise an Bach's Melodienkeime, mehr aber der feinste aller Bachkenner Robert Franz. Wäre nicht Richard Wagner, so müßte man an ihm die „segenduftenden Schwingen" Bachscher Dissonanz wie Melodie am meisten erkennen. Dieser aber ist der eigentliche und unmittelbare Schüler Bachs, — nicht weil er bei dessen fünftem Nachfolger, dem Thomaskantor Weinlig den Kontrapunkt gelernt hat, sondern weil er an Bach weniger den Kontrapunkt verstand und schätzte als die Kraft und Fülle der Rede, jene „Stimme Gottes, die uns seine geheimsten Pläne kundgibt".

Wir suchen in der weiten Größe einer Hochgebirgslandschaft das Wesen, das uns lebendiges Dasein andeutet.

Aber nicht blos den kreisenden Adler ersah sich Wagner in dieser scheinbar erstarrten Welt: er lernt hier wie in einer zweiten Schöpfung „im stillen Busch, in Luft und Wasser seine Brüder kennen", und was bei Bach nur harmonische Stimme blieb, ward ihm in jeder Weise Laut, Melodie und Sprache, nun auch unmittelbar von all den Wundern der Welt und Menschheit zu reden. Nicht blos in den „Meistersingern", nein von „Tristan" bis zur „Götterdämmerung" ist alles hehrste Polyphonie, und die menschliche Gesangstimme ergreift uns hier nur deshalb so sicher und so tief, weil sie wie bei Bach selbst die innere Stimme der Natur, die redend gewordene Sphinx, nein der „Engel Gottes" ist, der auf diesen Wogen wandelt, das Lob dessen zu verkünden, was in der Musik als die urschaffende Kraft eine neue zweite Schöpfung schafft. Nichts bekundet so sehr, woher Bach seine letzte Kraft gewonnen hat, als diese Erscheinung. Wie sie ihm bei aller scheinbaren kontrapunktischen Verstandesberechnung das Gemüth nicht blos frei hielt, sondern erst recht frei und weit und groß machte, so hat Wagner, nachdem er lange „in weiter, weiter Ferne gewandert", in diesem stillen Weltwinkel Bachscher Musik seine eigentliche Heimat und damit erst seine volle Eigenthümlichkeit und Schaffenskraft gefunden. Ohne Mozart und Weber, ja ohne Beethoven kein „Tannhäuser", kein „Lohngrin", auch keine „Walküre!" Ohne Bach kein „Tristan", kein „Siegfried", keine „Götterdämmerung"! Und Wotans tragische Art schlummert in dem wehmuthsvollen Humor jenes Hans Sachs der „Meistersinger", der die Gemüthskraft

jenes deutschen Wesens wiederspiegelt, das in der Kunstmusik zuerst völlig Bach bekundete.

So ist es denn auch Richard Wagner, der, was wir im Eingang für eine Nothwendigkeit erachteten, diesen ewigen Jungbrunnen und Richtstab, den wir in Sebastian Bach erkannten, den übrigen Nationen vermittelt. Denn unmittelbar und ungemischt, wie man sagen möchte, können sie ihn nicht wohl nehmen. Die Franzosen versuchen es, es bleibt alles zu äußerlich. Die Engländer stecken noch heute mit Haut und Haar in ihrem Händelschen Oratorium, die Früchte davon liegen am Tage: bis zu Mendelssohn ist der allgemeine Geschmack in London schon gelangt. Doch hat der Frührothschein des „Lohengrin" auch diese Gestade bereits mehrfach hell erglühen gemacht und Wagner selbst ward ja sogar mit dem „Nibelungenring" dort würdigst aufgenommen. Italien sah ebenfalls dieses Werk wie Beethovens Neunte Simphonie. Jenen Jungbrunnen können dort ebenfalls nur diese beiden Meister erschließen. Der Mann, der am 28. Juli 1750 in Leipzig die Augen schloß, bedeutet ein Stück der geistigen Zukunft der gesammten Nation, der er stets größere Söhne erweckt hat, zuletzt unseren Richard Wagner.

---

2. Händel.

Goethe gedenkt in seiner italienischen Reise auch jenes „humoristischen Heiligen" Philipp Neri in Rom, der unter anderm zur kasteienden Erniedrigung seiner selbst seinen Hund durch die Gassen der Stadt zu führen pflegte, was ja im Mittelalter für Schande galt.

Doch lag demselben auf seine Weise ebenso aufrichtig das Heil seiner Mitmenschen am Herzen. Und um nun nach dem Spruche „Die Gegenwart ist eine mächtige Göttin" vor allem dem Volke den zugleich erschütternden und beseligenden Inhalt der Religion stets aufs Neue lebendig zu Sinnen zu führen, veranstaltete er nach einer bei Beginn der Reformation wiedererwachenden alten geistlichen Uebung in seinem Kloster praktische Vorführungen des biblischen Stoffes in Rede und Gesang. Dies fand gewöhnlich in dem Betsaale, dem „oratorio", statt und der Name selbst sagt uns, was daraus entstanden ist: die herrlichen Frescobilder in Tönen, die mit mächtigem Pinsel der deutsche Georg Friedrich Händel malte, eine Welt der inneren Erschauung, sowie nur Lionardo oder Michelangelo uns die Grundlagen unseres geistigen und moralischen Daseins lebendig vor die Sinne gebracht haben.

Von ihm, der zugleich einen bedeutsamen Einfluß auf die Weiterentwicklung seiner Kunst, vor allem auf die Oper gehabt hat, ist also hier zunächst das Lebens- und Schaffensbild vorzuführen.

Händel ward im Jahre 1685 zu Halle an der Saale als Sohn eines fürstlichen Kammerdieners und Amtschirurgen geboren. Sein musikalisches Talent offenbarte sich früh. Allein der Vater hatte ihn zum Juristen bestimmt und wollte von jener Neigung nichts wissen, weshalb die musikalischen Uebungen im Geheimen geschehen mußten. Erst eine Reise zu dem Fürsten von Sachsen-Weißenfels sollte diesen Starrsinn brechen. Der siebenjährige Knabe war nämlich, als er eines Tages den Vater zu diesem so sehr musikalischen Herrn fahren sah, einfach dem Wagen nachgesprungen und hatte nicht eher nachgelassen, als bis der Vater ihn aufnahm. Der Fürst erkannte das große Talent sogleich und drang in den Vater, demselben eine geregelte Ausbildung zu Theil werden zu lassen. So kam der Knabe zu einem tüchtigen Lehrer, dem Organisten Zachau in Halle, und gewann das, was ihm nächst dem angeborenen Talente auf die Dauer den Sieg in seiner Kunst sicherte, ein tüchtiges Wissen und Können in den eigentlichen Gesetzen und Formen seiner Kunst, wie sie vor allem die norddeutsche Organistenschule damals zu bieten hatte.

Mit eilf Jahren erschien der Knabe am kurfürstlichen Hofe zu Berlin, sein Clavierspiel fand man bewundernswerth und trachtete ihn wie später Mozart und Beethoven dort zu halten. Allein obwohl er in Berlin etwas fand, was ihm Halle nicht bot, kehrte er doch zunächst hierher zurück, um nicht lange darauf die Universität zu beziehen und nach seines Vaters Bestimmung, obwohl derselbe bereits fünf Jahre todt war, Rechtswissenschaft zu studiren. Aber er hatte

eben in Berlin etwas kennen gelernt, was seinen inneren Sinn fortan nicht ruhen ließ und ihn zuletzt auch mit voller Energie und Ausschließlichkeit wieder zu seiner angeborenen Neigung zurückführte: die damals neue italienische Musik.

An der Hand der Bestrebungen der Renaissancezeit, die überall den Menschen, dessen Auge durch so viele Jahrhunderte fast allein am Himmel gehangen hatte, endlich auch dem Leben, der schönen Welt wiederzugeben begann, hatte in dem Lande der schönen Künste und aller geistig freien Regungen am Ende des 16. Jahrhundertes auch die Musik die natürliche Sprache des Herzens, den Ausdruck aller Bewegungen unseres Inneren wiedergefunden, und zwar vor allem in der Entstehung des musikalischen Dramas, das den landläufigen Namen Oper führt.

Man vermag heutzutage es sich kaum vorzustellen, daß es jemals eine Zeit gegeben, die das schönste, was wir in der Musik kennen, die Melodie, nicht besessen habe. Und doch war dies, wenn man die bescheidene Kunst der Troubadours und der deutschen Lieder ausnimmt, in der Kunstmusik aller Jahrhunderte wirklich der Fall: nicht die Melodie herrschte sondern die Harmonie, die Vielstimmigkeit, vor ihrer elementaren Allgemeinheit war das Individuum, das einzelne Herz noch stumm. Aber jetzt, in der neuentstandenen Oper, war es da und wollte nicht schweigen, wollte laut sein eigenes Leid, all sein Wünschen und Hoffen verkünden. Und wie sollte da nicht ein so aufgewecktes geistiges Wesen mitreden wollen, wie es dieser lebhafte junge Student in Halle mit

seinem durch das Studium erweiterten Gesichtskreise besaß? Also auf in die Welt, nicht festgebannt in die Enge eines Organistenamtes, das man allerdings wohl eine Weile bekleiden mochte, das aber diesem weiteren und freieren Anschauen nicht genügen zu können schien, hinaus auf die Pfade des Lebens, des Ruhmes!

Da stand nun besonders hell leuchtend vor des Neunzehnjährigen Blicken die freie Reichs- und Hansestadt Hamburg.

Was die italienischen Städte gethan, unter denen allein Venedig bis zum Jahre 1730 gegen fünfzehn Opernbühnen besaß, warum sollte es das reiche Hamburg nicht vermögen? Schon im Jahre 1678 waren also hier angesehene Bürger zusammengetreten, um eine stehende und zwar deutsche Oper zu begründen. Freilich die Anfänge des den Italienern nachgeahmten Unternehmens waren noch recht roh. Vor allem fehlte es an Dichtern, da ja unsere Literatur damals kaum im ersten Aufkeimen war, während die der Romanen schon in lichtester Blüte stand. Allein die Beibehaltung biblischer Stoffe erhielt dennoch dem Ganzen einen gewissen ernsteren Ton und das Singen auf die heimische Sprache gab der Sache einen Charakter, der unserem gemüthreichen Volkswesen entsprach. Besonders war es der genialische Reinhard Keiser, dem in dieser deutschen Volksweise „der Schnabel hold gewachsen war". Ein Zeitgenosse sagt von ihm: „Was er setzte, das sang alles aufs Anmuthigste gleichsam von sich selbst und fiel so melodisch reich und leicht ins Ohr, daß man's fast eher lieben als rühmen möchte."

Beweis dafür war aber auch, daß diese so naturwahren Liederchen bald durchs ganze liebe römische Reich und darüber hinaus bis nach Paris flogen. Und sollte nicht solche neue Weise in heimischem Gewande auch unseren jungen Bruder Studio doppelt angezogen haben? Zudem waren dort Kunst und Künstler zugleich hoch geachtet, und der freie Bürgersinn gestattete einem Jeden freie Bewegung. Endlich auch war in Hamburg an der Hand der neuen Weise der Kunst eine neue Form der Kirchenmusik, die Passion, entstanden, und „ausbündige Oratorien erschallten im Dom", sagt jener Zeitgenosse.

Hierher kam also wie so viele andere Künstler und Kunstfreunde zuvor im Jahre 1703 auch unser Händel, „reich an Fähigkeit und gutem Willen", wie jener gönnerische Freund, Johann Mattheson, sagt, der selbst ein Universalgenie, als Sänger, Componist, Dirigent, Kritiker, Theoretiker an dieser Hamburger Bühne wirkte.

Im Orchester bei der zweiten Violine stellte er sich anfangs „mit dürrem Scherze, als ob er nicht fünfe zählen könne". Bald aber „ohne daß es jemand vermuthet hätte", trat sein übermächtiges Können hervor. Zwar schrieb er damals noch „sehr sehr lange Arien und schier unendliche Cantaten, die doch nicht den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten", war stark in Fugen und Kontrapunktik, wußte aber sehr wenig von der Melodie, so daß sich Mattheson seiner annahm und „gegen Eröffnung einiger Kontrapunktgriffe" ihm behilflich war, „sich durch die hohe Schule der Hamburger Oper ganz anders zuzu-

stutzen." Allein schon nach zwei Jahren konnte er durch die Oper „Almira", die bei dem 200jährigen Jubiläum im Jahre 1878 in Hamburg wieder aufgeführt ward, kräftiglich bethätigen, daß er den neuen Stil sich völlig zu eigen gemacht hatte, und drei weitere Opern bewiesen, daß seine Kunst, obwohl sie ernster war als das „galante" Spiel R. Keisers, auch wirklich gefiel.

Allein er sah weiter und wollte im Besitz des Zauberschlüssels, um seine Schätze zu öffnen, nun auch das gelobte Land der neuen Kunst selber sehen. Zudem hatte eben sein unerwarteter großer Erfolg ihm mancherlei Widerwärtigkeiten gebracht, unter denen die Eifersucht seines Collegen Mattheson ihm beinahe das Leben gekostet hätte: ein Wortwechsel im Theater führte beide auf den offenen Markt, der Degen, der damals das Costüm des Mannes erst vollendete, flog ihnen aus der Scheide und nur der große Knopf an dem modischen Frack verhinderte das Eindringen der Spitze in die Brust des feurigen jungen Hallensers. So hatte er sich schon bald mehr und mehr zurückgezogen und vorwiegend von Unterrichtgeben erhalten. Allein das Anerbieten des reichen Prinzen Medici aus Florenz, dem Entstehungsorte der Oper, die Reise dorthin auf seine Kosten zu machen, schlug er stolz genug aus, und zwar obwohl diesen Fürsten reinste Kunstliebe beseelte und auch hierher nach Hamburg geführt hatte. Als er aber durch seine Lectionen Mittel genug zur Reise gewonnen hatte, führte er sie sofort aus und sollte Hamburg für immer verlassen, — freilich um es später mit einem Aufenthalte zu vertauschen, der all dessen

dessen Vorzüge in ungleich gesteigertem Maße besaß, — London.

Sein erster Besuch galt Florenz, der Wiege jenes dramatisch-melodischen Stils, dem zuerst er die volle Kraft und Größe verleihen sollte. In Rom lernte er die Kunst Palestrina's bewundern, die in der Charwoche in der Sixtinischen Kapelle ihre göttlichen Schwingen ausbreitet und von der noch einen letzten Schimmer der Venetianer Antonio Lotti hat, den er bald darauf in der Lagunenstadt persönlich kennen lernte. Den Sinn für Würde und Größe, der ihn selbst in seinen Oratorien kennzeichnet, konnte er an diesem erhabenen Schaffen besonders ausbilden.

Mehr aber lag ihm jetzt noch der Gewinn der ausdrucksvollen Rede in Tönen am Herzen, die eben damals Italien vor aller Welt voraus hatte. Da begegnete ihm zunächst in Venedig Domenico Scarlatti, der Vater des modernen Clavierspiels, der Anmuth mit charakteristischem Ausdruck paart. Doch beugte sich dieser vor des Deutschen Kraft und Reichheit in der Harmonie wie vor seinem Clavierspiele so sehr, daß er ihm sogar auf seinen Reisen folgte, um von ihm zu lernen. Händel aber wußte seinerseits recht gut, was er von dem Italiener erlernen konnte. Ebenso erging es ihm mit dem „Orpheus der Zeit", Archangelo Corelli in Rom, der das höhere Violinspiel begründet hat. Auch dieser hatte schon beim Anhören des deutschen Geigers Strungk in neidlosem Staunen ausrufen müssen: „Wenn ich der Erzengel (Archangelo) bin, so ist dies der Erzteufel!" und wußte sich bei Aufführung einer Ouvertüre

Händels gar nicht recht herauszufinden, so daß dieser ganz ärgerlich wurde. Corelli entgegnete jedoch in liebenswürdiger Bescheidenheit: „Aber, mein lieber Sachse, eure Musik ist nach dem französischen Stile, darauf verstehe ich mich nicht," und Händel vergaß über seinem Aerger nicht, welch edle Anmuth und Fülle in Corelli's Ton und Melodie lag.

Mit voller Bedeutung aber traten ihm diese Vorzüge der Italiener erst bei Scarlatti's Vater Alessandro entgegen, den er ebenfalls in Rom kennen lernte und in Neapel wieder traf. Dieser Meister ist durch Begründung der neapolitanischen Schule mit ihren zahlreichen Operncomponisten der Vater der gesammten modernen Schule geworden. Ihn studirte denn auch Händel am fleißigsten und konnte jetzt mit Italiens Schätzen beladen, ja auch mit Ruhm bedeckt, — denn er hatte in Italien mehrere Opern und sogar Oratorien geschrieben, — an die Rückkehr in die Heimat denken.

Denn diese, der ernstere Norden, lag seinem eigenen ernsten Charakter doch vor allem im Sinn und eben Hamburg hatte sein Augenmerk schon auf die größte Stadt dieses Nordens, auf London, gelenkt. Sein Weg dorthin ging über Hannover, dessen Kurfürst bald als König auf dem englischen Throne sitzen sollte. Dieser Eintritt in die Sphäre eines Volkes, das einen Shakespeare erzeugt hatte, ist eine Schicksalswende für ihn selbst wie für die ganze Kunst dieses Volkes und der Neuzeit geworden: ohne England und seinen Volkscharakter mit dem ihm entsprechenden musikalischen Stil hätten wir keinen Händel, ohne Händel zählte England nicht unter die Nationen, welche der Welt unsterb-

lich große Meisterwerke gegeben haben. Wir müssen deshalb auf diesen Bestand zunächst etwas näher eingehen.

England war von Alters her in der Musik gleichen Weges mit der übrigen Welt gegangen und hatte sogar zu Elisabeths Zeiten in einem dramatischen Chorgenre, das „Madrigal" hieß, so bedeutende Componisten erzeugt, daß uns, die wir heute deren Werke wiedererstehen sehen, Shakespeare's Begeisterung für Musik wohlbegreiflich erscheint. Allein die seitdem dort herrschende Richtung auf das Praktische und Materielle, das die äußere Weltherrschaft der Engländer bis auf dieses Jahrhundert begründet hat, konnte der Entwicklung der idealsten aller Künste nicht vortheilhaft sein, und technische Gelahrtheit oder Virtuosität spielen denn auch seitdem die Hauptrolle im „Lande der Goldfüchse", wie Beethoven sich ausdrückte. Gerade dieser Reichthum aber zog wenigstens stets wieder fremde Talente ins Land, und wie zuletzt Richard Wagner sehen wir seit mehr als zweihundert Jahren dort vor allem Italiener und Deutsche glänzen, die dem mächtigen und fruchtbaren Volksleben Altenglands manchen schönen Anstoß ihres Schaffens verdanken. Nicht bloß Haydn's Londoner Symphonien und „Schöpfung" sondern sogar Beethoven's größtes Werk, die Neunte Symphonie, verdanken zum Theil dieser Vorstellung von einem großen Volks- und würdig kräftigen Mannesthume ihr Dasein.

Für Händel's größtes Schaffen, sein Oratorium, war obendrein ein Engländer unmittelbar Antrieb und Vorbild. Es ist dies Henry Purcell, der nur die kurze Zeit von 1658 bis 1695 lebte, aber mit Recht der „britannische

Orpheus" heißt. Dem gewaltigen Ansturme der Neuerfindung der Oper waren anfangs auch die Engländer erlegen. Erst kamen die Italiener, dann die Franzosen hin, bis Purcell sich aufschwang und den Engländern zeigte, daß auch ihr Idiom und ihre Ideale der Darstellung in Tönen zugänglich seien.

Er war wie Händel von der Kirchenmusik hergekommen und gebot über ein tüchtiges harmonisches Können. Ebenfalls nach seiner germanischen Natur waren herzgewinnende Gemüthskraft und tiefere Charakteristik mehr seine Art als äußerlich reizende Anmuth, ja sogar eine gewisse Größe und Dramatik zeigen seine Werke. Sie waren zwar in der Form der herrschenden Opernweise nachgebildet. Allein die Stoffe hatten nichts Geringeres als die Dichtungen Shakespeares und Drydens zur Grundlage, und neben ausdrucksvollem Gesang ließ Purcell in echt germanischer Weise auch den mächtigen Hintergrund alles Einzellebens, den dröhnenden Laut der Volksbrust, den Chor erscheinen und sogar schlagfertig mit in die Handlung eingreifen, so daß wir hier einer unmittelbaren Vorgängerschaft der eigensten Wirkung Händels begegnen. Eine einzige Weise kann uns hier eine Vorstellung von der Art der Sache bereiten. „Ich muß den Engländern einmal zeigen, was für ein Segen in ihrem God save the king liegt," so schrieb Beethoven in sein Tagebuch, als er im Jahre 1813 den beginnenden gemeinsamen Sieg über den Erbfeind Napoleon in seinem Werke „Die Schlacht bei Vittoria" feierte. Nach dem Vorbilde der Lieder und Balladen der Minstrels hatte hier der Orga-

nist John Bull schon zu Elisabeths Zeiten eine Melodie geschaffen, die so recht innig und kräftig aus dem Gemüthe des ewig wahrhaftigen Volkes hervorgegangen war, und das Volk singt sie heute in ganz Deutschland als ein Lied seines eigenen Herzens. Der italienische Gesang war von heiterer Anmuth, das französische Chanson von scharf pointirter Charakteristik, das deutsche Lied, dem englischen stammverwandt, von Innigkeit und Naturkraft. Händel betonte mit Recht die kraftvoll rüstige Seite, die im englischen Volkscharakter liegt, und gab seiner musikalischen Rede neben der anmuthenden Schönheit eine gewisse Gemessenheit und Energie, die seinen Tongebilden den Eindruck des Mannhaften sicherte.

„Das ist das Bild des begnadeten Meisters unserer Kunst," sagte Gluck, indem er einen englischen Sänger vor Händels Bild in seinem Schlafzimmer führte. „Wenn ich die Augen öffne, blicke ich verehrungsvoll auf ihn und begrüße ihn als meinen Meister. Wir schulden Ihrem Lande das höchste Lob, daß es diesen gigantischen Genius geehrt und geliebt hat." Nicht bloß Gluck dankt die königlichen Gestalten, die er im Admet, im Agamemnon, im Orest schuf, diesem Vorbilde, sondern auch liebliche Melodien wie Mendelsohns „Auf Wiederseh'n" haben hier ihre Quelle, und das „Seht er kommt mit Preis gekrönt" im Judas Makkabäus ist fast so populär geworden wie „Heil dir im Siegerkranz" und „von dem Beifall aller Zeiten und Völker selbst mit dem Preise gekrönt worden."

Allein wieviel des Leidens und der That lag dazwischen, ehe Händel diese organische Vereinigung zweier immerhin

sehr verschiedenen Volksgenien fand und dann ihre Vermählung selbst noch mit dem holden Myrthenkranze des Südens zu schmücken vermochte!

Der Weg zu dem Ziele, in dem er all diese Vorzüge vereinigt zeigen konnte, ging über die Bühne Mit aller Welt betrachtete er die Oper als Herrscherin der Tonwelt, und lagen nicht hier auch die Erfolge, deren er nach dem Bestande seines Lebens äußerlich wie innerlich gleicherweise bedurfte? Sein erstes Werk für London war „Rinaldo", aus dem die schöne Arie „Laß mich klagen" noch heute lebt. Dies war im Jahre 1711, und noch dreißig Jahre später kam eine neue Oper, die einundvierzigste. Zuerst war er eine Weile Leiter der neugegründeten königlichen Akademie der Tonkunst, welche in London von seinem hannoverschen Gönner, König Georg I. errichtet worden war, um die besten italienischen Opern aufzuführen. Händel holte dazu selbst auf dem Continente die Sänger.

Neben ihm wirkten aber auch italienische Componisten, und die Eifersüchteleien und Intriguen derselben verbitterten ihm denn auch bald bei diesem Unternehmen den schönen Erfolg, den er mit seinen Werken hatte. Als aber gar zwei Primadonnen ersten Ranges an seiner Bühne wirkten, war des Haderns um so weniger ein Ende, als beide voll Launen waren und hinter ihnen obendrein die streitenden Parteien standen. Die Cuzzoni, welche im Jahre 1722 nach London gekommen war, weigerte sich einmal sogar, eine eigens für sie componirte Arie Händels zu singen. Darob gerieth dieser in solchen Zorn, daß er, der kräftige Mann, mit dem Aus-

ruf: „Ich weiß, daß Sie der Teufel selber sind, aber Sie sollen wissen, daß ich Beelzebub, der Teufel oberster bin!" sie ergriff und vor Wuth zitternd ins offene Fenster hielt, schwörend, er werde sie hinabwerfen, wenn sie nicht folge. Dies hatte zwar die Wirkung, daß sie in schreiender Todesangst für den Augenblick alles versprach und auch wirklich in der Zukunft musterhaft gehorchte. Allein den Streit der beiden Damen, von denen die andere, die schöne Faustina Bordoni, die Frau des Operncomponisten Hasse war, konnte dies alles nicht bannen, sie geriethen einander sogar auf offener Scene mit schlagender Beweisführung in die Haare, — da ekelte denn das ernste englische Publicum der „holde Sang": die jährliche Subscription kam nicht wieder zustande, die Akademie ging ein.

Derweilen war nun die Gegnerschaft gegen die welsche Weise überhaupt lebhaft im Volke erstarkt und hatte zunächst einen praktischen Ausdruck in der sogenannten Bettleroper gefunden. Es waren dies volksthümliche Singspiele mit Volksliedern, unter denen ja besonders die Balladen Englands Ruhm von je begründet haben. Noch Haydn, Mozart und Beethoven sollten diesen Schatz durch ihre Bearbeitungen auch aller Welt zugänglich machen. Mehr als hundert solcher Stücke entstanden das nächste Jahrzehnt hindurch, die fast alles Interesse für die theatralische Kunst verschlangen und zunächst keine Concurrenz aufkommen ließen.

Händel begründete zwar unter der Aegide des neuen Königs Georg II. abermals eine Akademie. Allein die Sänger entsprachen diesmal nicht den Ansprüchen des Publi-

cums, das überhaupt jetzt allmählich das Fade der italienischen Operntexte nicht mehr goutiren wollte und nach der kräftigen Kost ihrer heimischen Bühne sowie nach Darstellungen in englischer Sprache verlangte. Diesem ernsteren Kunsttriebe und nationalen Bestreben konnte nun in der That niemand besser entgegenkommen als unser Meister, und er that es. Doch führte die neue Wendung der Dinge zunächst noch den heftigsten Streit mit den Italienern herbei. Sie schieden von seiner Akademie aus und bildeten ein eigenes Theater. Händel eilte aufs Neue nach Italien. Allein die Gegner hatten die besseren Sänger und zudem den Hof und den Adel auf ihrer Seite. Händel, im Aerger und Zorn, verfuhr denn auch manchmal nicht gerade sanft mit seinen Künstlern und soll einmal seinem ersten Sänger, als er sich weigerte, eine Arie Händels zu singen, mit der er später den größten Beifall gewann, zugerufen haben: „Sie Esel, muß ich nicht besser wissen als Sie, was am besten für Sie paßt?"

Er gab in dem ungleichen Kampfe mit einer mächtigen Gegnerschaft nicht nach, zerrüttete durch das ertragslose Unternehmen seine Vermögensverhältnisse und durch die übermäßigen Anstrengungen, denen er fortwährend als Componist und Theaterdirector ausgesetzt war, sogar seine Gesundheit: der Schlag rührte ihn und lähmte für eine Weile gleicherweise Körper und Geist. Zwar die Aachener Bäder kräftigten ihn zu neuer Aufnahme des Kampfes. Allein das Ende war Ermattung auf beiden Seiten und was als schlimmer erschien, Uebersättigung des Publicums. Händels Kunst blieb zwar Siegerin, aber was nutzte es ihm jetzt?

Er verließ denn auch bald die Bühne, wenigstens was die Leitung einer solchen betrifft, und schrieb fernerhin Opern nur auf Bestellung. Dagegen drängte es ihn, dem inneren Triebe wie den äußeren Anstößen folgend, jetzt immer mehr auf dasjenige Gebiet, an das wir so recht eigentlich zu denken pflegen, wenn wir den Namen Händel nennen, auf das des Oratoriums.

Darüber haben wir uns nun, um Händels ganze Bedeutung würdigen zu können, zum Schluß des Näheren zu unterrichten.

„Das Oratorium hat das menschlich Hohe, Edle und Große zum Inhalt," sagt ein guter Kenner der Sache, der Heidelberger Pandektist Thibaut. In der That kommt dies bei Händel zur vollen Erscheinung. Er hatte gleich Rubens allgemeinere Geistes- und Weltbildung und schaute das Leben mit freiem und großem Blick an. Dabei wurzelte sein Wesen tief in des Lebens letztem Grunde, in der Religion. Sein Geist war weder eng dogmatisch noch vergänglich historisch gebunden. Im Gegentheil mag sein Protestantismus ihm geholfen haben wie über die hergebrachten Schranken seiner Kunst, so über diejenigen der Zeit und Nationen hinauszuschauen. Das Volk, das zuerst in Europa sich ganz auf sich selbst gestellt hatte und dem er jetzt fast zwanzig Jahre lang angehörte, gab ihm in dieser Hinsicht wesentliche Anschauungen und Antriebe. Ohne England kein Händel, kein Oratorium im großen Stile!

Die heftigen politisch-religiösen Kämpfe des Landes lagen dem Gedächtnis noch zu nahe, als daß sie nicht die

großen Bilder des alten und neuen Testamentes besonders hätten erwecken sollen, die der nächste Gegenstand des Oratoriums waren. England ging in diesen Vorstellungen auf. Dabei war durch seine althergebrachten Bühnenaufführungen bei diesem Volke alles wesentlich auf die Anschauung gestellt. Fanden sich also bei jenem Kunstgenre Dichter, die den Stoff würdig gestalten konnten, so waren hier der Musik Aufgaben gesetzt, die der größten Kraft, des höchsten Könnens würdig erschienen.

Und sie fanden sich in England vor. Pope, Milton, Dryden, Morell boten unserem Meister edler und größer gezeichnete Charakterbilder, als Italien und Deutschland sie damals noch hatten, und zwar des geschichtlichen wie des biblischen, des antiken wie des christlichen Lebens dar. Und wenn die Dichterhand fehlte, stellte wie im „Israel in Aegypten" und im „Messias" sein klarschauender Geist selbst sich die Skizzen her, die seine musikalische Kunst dann zu vollen Bildern erheben sollte, und in welcher Plastik und Größe!

Kirchliche Compositionen hatte er schon manche geschrieben. Sie gingen später zum Theil in seine Oratorien auf, woraus sich die schnelle Entstehung so mancher derselben erklärt. Im Jahre 1720 schrieb er nach Popes Dichtung das Oratorium „Esther", das sogar noch scenisch dargestellt wurde. Denn Vorbild des Oratoriums war ebenfalls der Operntext mit seinen Recitativen, Arien, Ensembles und Chören. Es erfolgte aber ein geistliches Verbot solcher Darstellungen. Dies wirkte jedoch bei Händel nur darauf hin, daß er fortan den Inhalt der Dichtung um so anschaulicher

für die innere Vorstellung auszubilden trachtete, und es entstanden jene mächtigen Chorbilder, die uns oft ein ganzes Volk, eine ganze Geschichts- und Menschheitsperiode in Leid und Trauer, in Sieg und Jubel vor das innere Auge rücken und zwar deutlicher, mächtiger als je die Bühne es vermöchte. Dazu der Drang des englischen Volkes nach ernsterer Nahrung auch in der Musik!

Es folgte rasch die stolze Reihe jener historischen und mythologischen Frescobilder, die Händels Namen unsterblich gemacht haben: „Deborah", „Athalia", „Das Alexanderfest". Und um den Sinn noch kräftiger auf den ernsten Gehalt des Ganzen zu lenken, fügte Händel in den Pausen jene mächtigen Orgelconcerte hinzu, in denen allerdings sein Geist selbst diesen so fest und sicher auf sich selbst gestellten damaligen Söhnen Albions höchlich imponiren mußte.

Von da an blieb das öffentliche Interesse dort an ihn und überhaupt an ernste und große Musik gefesselt, was bald auch seine Wirkung auf Deutschland haben sollte. Haydn und Beethoven haben, wie wir hörten, einen besten Theil ihrer Kunst für England geschaffen, Mozart wurde nur durch den Tod verhindert ebenfalls dorthin zu gehen, und heute sehen wir R. Wagner dort einen Erfolg gewinnen, der nach zuverlässigen Berichten ernster ist als sogar bei uns. Die Engländer haben ihren Händel nicht vergessen, sie fühlen ihn auch in unserem Wagner durch, der selbst die wenn auch etwas schulmäßig-zopfige, doch kräftig tüchtige Bürgermannesart in den „Meistersingern von Nürnberg" auf das Prächtigste verewigt hat.

Im Jahre 1738 erschien das Oratorium „Saul", dessen Held jener kraftvolle Volkskönig ist, der mit dem Vertrauen auf das Ewige zugleich sich selbst verliert; sogleich darauf, in 28 Tagen componirt, „Israel in Ägypten", unmittelbar dem Bibeltext entnommen. Die Doppelchöre malen hier die furchtbaren Leiden wie des Volkes Jubel im größten Stile. Wir hören sein Ächzen, wir sehen sie wallen in unendlichen Zügen, ihr Ruf aber muß Gottes Ohr erreichen, so glaubensstark dringt er hervor. Auch das Erhabene der Elemente, des Meeres in Ruhe und Sturm, kannte er ja aus mannigfacher Seefahrt: Pharao's Untergang steht denn auch in mächtig sich aufthürmenden Tonwogen da, Welle auf Welle stürzt herbei und begräbt die Schar der Lebendigen. Hier zeigt sich aber auch so recht deutlich, daß für Händel nicht der historische Rachegott Jehova sondern der ewige „Allvater" der Held seiner großartigen Preisungen ist.

Im Jahre 1741 endlich kam der „Messias", nach den Worten der Schrift einfach wahr und treffend von Händel selbst zusammengestellt und mit seinem mächtigen Pinsel musikalisch ausgeführt. „Er hat die Hungrigen gespeist, die Nackten bekleidet, die Waisen verpflegt," sagt der englische Musikhistoriker Burney. Denn das Werk ward zuerst von Händel selbst und seitdem überall in England ausschließlich zu wohlthätigem Zwecke aufgeführt. Allein nicht bloß in solchem nächsten Sinne ist dies wahr, sondern der Messias bildet ein Stück der inneren wie künstlerischen Bildung der englischen Nation selbst, die eben darum unseren Händel unter die „Großen" in die Westminsterabtei gesetzt hat.

„Samson", „Herakles", Belsazar", „Judas Makkabäus", „Semele", „Susanna", „Theodora" — wer nennt die Namen! Endlich „Jephta", das ergreifende Bild des Vaters, der die eigene Tochter geopfert sehen muß, componirte er, als bereits Erblindung des Alters über ihn gefallen und zum Aufschreiben des Werkes fremde Hand nöthig war.

Im Jahre 1759 traf den 74jährigen Greis der Tod, — es war das gleiche, in dem uns derjenige Dichter geboren wurde, der in seinen Dramen ähnlich gestaltete Fresken ganzer Zeiten und Völker, wahre Geschichtsbilder und Menschheitsstimmungen gegeben hat, Friedrich Schiller. Beide sind denn auch bei uns auf ihrem Kunstgebiete weitaus die volksthümlichsten Künstler geworden. In einer Darstellung der Entwicklung des modernen Musikdramas aber nimmt Händel, wie wir noch näher sehen werden, eine unersetzbare Stelle ein.

---

3. Gluck.

Christoph Willibald Gluck ward im Jahre 1714 zu Weidenwang in der bayrischen Oberpfalz geboren. Sein Vater war Förster und die Familie lebte wegen ihrer vielen Kinder in bescheidenen Verhältnissen. Einfaches aber kräftiges Naturleben bildete so die Grundlage der Gewöhnung und Erziehung des Knaben.

Doch sollte er studiren und weilte deshalb, als der Vater nach Böhmen versetzt worden war, mehrere Jahre

bei den Jesuiten in Komotau und später in Prag. Die Mittel dazu hatte er freilich sich meist selbst zu gewinnen und wenn diese ernste Zucht des Lebens ihm für immer Selbständigkeit und Energie verlieh, so war sie andrerseits für das, was Gluck geworden ist, noch von besonderem Vortheil. Denn es war die Musik, wodurch er sich so den Lebensunterhalt erwarb.

Gesang, Clavier und Streichinstrumente beherrschte er durch frühe Uebung zur Genüge, um alt und jung, reich und arm aufzuspielen. Unterricht in besseren Häusern, Orgelspiel zu der Messe und die Violine Sonntag Nachmittags in der Umgegend zum Tanz, da war Gelegenheit in jedem Genre und Stile der Kunst sich zu üben und fest zu setzen.

Mußte er auch oftmals mit frischen Eiern statt Geld sich zufrieden geben, so war doch dieses Leben unter den Leuten, dieses lebendige Verwerthen der Wirkungen seiner Kunst für ihn die Quelle, aus der er diese selbst sich nach ihrer innersten Art aneignete. Natürlichkeit und eindringliche Ausdrucksfülle in Spiel und Gesang werden denn auch noch in späten Jahren an ihm gerühmt. Sans voix, sans doigts, Gluck est ravissant, sagt Frau von Genlis über ihn. Und werden seine Melodien, seine selbsterfundenen Lieder und Tänze von anderem Charakter gewesen sein?

Denn schon früh übte er diese Kunst des eigenen Schaffens. Oder vielmehr aus der Fülle seiner frischen frohen Seele quollen diese Laute des Gesanges und Spieles von selbst hervor. Sie verschafften ihm auch bald Gönner,

vor allem den Fürsten Lobkowitz, auf dessen Gütern in Böhmen sein Vater damals Förster war. Dieser nahm ihn, als er im Anfang der zwanziger Jahre stand, mit nach Wien, wo er geordnetere Studien machen konnte.

Doch waren die Künste des Contrapunktes niemals seine Stärke. Sein Sinn stand auf Melodie als Ausdruck der natürlichen Empfindung, und da die Musik damals in der Oper gipfelte und diese ja auf dem Gesange beruht, so wies ihn Natur und Geschick gleicherweise auf diese Bahn, die obendrein dem unbemittelten Försterssohne Ruhm und Gold zugleich verhieß.

Bei Lobkowitz lernte ihn ein italienischer Graf Melzi kennen, der offenbar diese Besonderheit seines Talentes sogleich verstand. Denn er ernannte ihn zu seinem Kammermusikus und nahm ihn mit sich nach Italien, der Wiege jener Oper, die damals die Welt beherrschte.

Gar bald gewann er denn auch in dieser Schule die Fähigkeit italienische Opern zu schreiben und hatte durch mehrere Jahre in verschiedenen Städten damit bedeutenden Erfolg. Lobkowitz aber wollte dem rasch berühmt Gewordenen auch die große Welt zeigen und nahm ihn 1745 mit nach Paris und London.

Die Pariser Oper hatte eben mehr charakteristischen Ausdruck in Declamation, Gesang und Orchester als die italienische, in London aber lernte er jenes erhabene Pathos Händels kennen, der in Chor und Orchester die Mittel besaß, kräftig einschlagende Wirkungen zu erzielen. England habe ihn auf das Studium der Natur gebracht, soll er später selbst gesagt haben.

Von jetzt an zeigen seine Werke, so sehr sie in der Arienschablone der herrschenden Oper verharren, auch die Elemente des charakteristischen Ausdrucks, durch den er später so eindringlich und hinreißend wirken sollte. Ein Hauptzug der gewaltigen Zauberin Armida, die im Jahre 1777 in Paris alles elektrisieren sollte, ist seiner Oper „Circe" aus dem Jahre 1750 entnommen.

Da er jedoch als Componist in London den gewünschten Erfolg nicht hatte, ging er nach Wien zurück, wo er denn auch bald Hofkapellmeister ward. Hier und in Italien schrieb er nun auch ferner eine Reihe Opern, die ihm 1754 in Rom sogar den Orden vom goldenen Sporen einbrachten, weshalb er sich fortan „Ritter Gluck" unterzeichnete.

So schien der Wunsch seines Lebens erreicht zu sein. Allein tief innen schlummerte ihm, an seinem lebendigen Naturgefühle wach erhalten, die Ahnung eines Höheren und mehr künstlerisch Ganzen, als die herrschende Oper es darstellte, die ausschließlich auf den Gesang und seine Künste gerichtet war und Wahrheit des Ausdrucks oder gar ein wirklich dramatisches Leben nur wenig kannte.

Es war die Zeit der ersten Regungen für eine nationale dramatische Kunst.

Gluck suchte mit ihren Vertretern persönliche Verbindung, studirte selbst eifrig die alten wie die modernen Dichter und Schriftsteller und trat dann 1762 mit jenem „Orpheus" hervor, der schon hundertmal schablonenhaft componirt, hier zuerst die seelenbezwingende Macht, die ihm die Sage beilegt, auch wirklich bethätigte.

In einfachen, aber ergreifenden Seelenlauten singt er den Schmerz seines Herzens um den Verlust seiner geliebten Eurydice, und der Chor läßt seine Schmerzen widerhallen. Die ganze Gewalt seines liebenden Sehnens aber tritt erst hervor, als er mit den Unterirdischen selbst um seine Geliebte zu ringen hat. Das donnernde „Nein!", womit sie seinen Bitten entgegnen, war der erste mächtige Hall jenes Kunstwerkes, von dem Schiller später gegen Goethe die Hoffnung aussprach, es werde sich aus ihm das Trauerspiel in einer edleren Gestalt loswickeln.

So dramatisch war der Chor noch nicht in der Oper erschienen, es war ein mächtiges Zwiegespräch und dadurch der Oper ihr Horoskop als eines hocheindrucksvollen Kunstwerkes gestellt, während sie bis dahin fast nur so zu sagen eine Ausstellung von schönen Arien, ja von schönen Stimmen und gar von denen der Sopranisten gewesen war.

Gluck selbst hatte so seine geliebte Eurydice, die Musik in der ganzen Fülle des Seeleneindruckes wiedergewonnen, und diese Bahn ward fortan immer sicherer von ihm innegehalten. Er ahnte die gesteigerte Gewalt, die der Hall der Menschenbrust im Gesange dem Drama zu verleihen vermöge, wenn wirklich ein solches vorliege, und ging jetzt mit bewußtester Absicht an die Abstellung der bisherigen Mißbräuche und die Herstellung des Besseren und Wahren.

Zunächst kam im Jahre 1767 die „Alceste".

Ein König ist dem Tode verfallen und einzig der Tod eines Andern kann sein Leben retten. Dieses von den Göttern erflehte Orakel treibt alles Volk, so sehr es ihn liebt, zur

jähen Flucht. Einzig seine Gemahlin steht dem Fluche: sie hat in dem Wehklagen des Volkes erkannt, was dasselbe an seinem Haupte, ihrem Gemahle verliert, und ist bereit zu sterben. Ihr Kampf mit dem natürlichen Todesempfinden, der Abschied von ihrem Gemahl, von den Kindern, die Klage Admets, der sie nicht lassen will, — alles dies sind einfach menschliche, aber ebendeshalb tief ergreifende Momente, und Gluck wußte sie in Tönen mächtig wiederzugeben.

Es kam ihm aber auch daran seine eigentliche Aufgabe zu solcher Klarheit, daß er, der praktische Musiker, sogar die Feder für jene Sache ergreift, deren Früchte heute herrlich groß vor uns daliegen.

Er schreibt zu der „Alceste" eine italienische Vorrede. Fort mit den spielerischen Tändeleien der Primadonnen und Sopranisten wie der ihnen nachgebenden Componisten! Stetiger Fortgang der Handlung als der Hauptsache und Unterordnung des Gesangs als des bloßen Ausdrucksmittels, das ihr aber überall Leben und Farbe geben soll! Schöne Einfachheit, keine Künstelei auf Kosten der Klarheit, keine Regel heilig, wo sie der Wirkung schadet! So lauten seine kategorischen Forderungen.

Sein tiefes Wahrheitsgefühl und seine wunderbare Ausdrucksfülle ließen ihn aber auch für diese einfachen Bedürfnisse die richtigen Ausdrucksmittel finden. Er lobt an seinem Dichter Calsabigi, daß er die blühenden Schilderungen, die überflüssigen Gleichnisse und kalten Sentenzen der landläufigen Operntexte getilgt und dafür die Sprache des Herzens und die kräftigen Leidenschaften habe reden lassen.

Allein die „antheilfordernden Situationen", die er hier geschaffen wähnt, waren einfach der Inhalt der schönen Mythen selbst, die da vorlagen: des Dichters Verdienst bestand darin, daß er sie nicht mit den thörichten Zuthaten einer faden Liebelei trübte, die das nothwendige Erfordernis der alten Oper zu sein schien, sondern in mehr einfacher Weise sich selbst vorführen ließ.

Gluck wußte sie dann nach seiner hohen dichterischen Anschauung zu ergreifen und mit seiner „ungeheuren Phantasie" erst wirklich auszudichten. „Die Musik ist so himmlisch, daß sie mich selbst unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger zu Thränen gerührt hat," schreibt 1800 Schiller an Goethe über Glucks „Iphigenie auf Tauris", die ebenfalls zuerst in Paris aufgeführt ward.

Doch wir sind damit weit voraus geeilt. Diese „Iphigenie" ist Glucks letztes Werk und der Kampf war damals bereits entschieden. Der Kampf? Ja fast zehn Jahre eines solchen von großer Heftigkeit lagen dazwischen und brachten Gluck selbst, seine Kräfte stählend, erst zur vollen Erreichung seines Zieles. „Ich befinde mich im Lande der Wunder. Ein ernsthaftes Singspiel ohne Sopranisten, eine Musik ohne Gurgelei, ein Gedicht ohne Schwulst und Flitterwitz," so hieß es 1767 in Wien von seiner „Alceste." Ein Franzose du Rollet aber fand in ihr Anklänge an seine heimische Oper, die der Handlung den größeren Spielraum einräumte, und schlug Gluck vor, Racines „Iphigenie in Aulis" für ihn zu bearbeiten. Man wandte sich darauf nach Paris, wo seine Schülerin Marie Antoinette Königin war, und er ward dann im Jahre 1773 in der That dorthin eingeladen.

In Paris aber herrschte damals schon seit Jahren eine allgemeine Bewegung auf diesem musikdramatischen Gebiete. Die italienische komische Oper (Opera buffa) die später in Mozarts „Figaro" gipfeln sollte, hatte mit ihrer anmuthenden Freiheit und Natürlichkeit den französischen Sinn, der bisher in der Oper nur an ein steifes Pathos gewöhnt war, ebenfalls rasch gefangen genommen: es gab einen Kampf zwischen den Buffonisten, die mit Rousseau behaupteten, die französische Sprache sei überhaupt einer eigentlichen Musik nicht fähig, und den Antibuffonisten, die alles Welsche vertreiben und bei der heimischen Weise verharren wollten.

Gluck, der wohl einsah, daß „im allgemeinen die Ohren der Franzosen mit Eselshaut überzogen seien", hatte nun vor allem den Geist ihrer Sprache genau studirt und wußte besonders nach seiner Natur und Bildung überall den „Accent der Natur" als die allmenschliche Sprache zu wahren. Die Situation, in die er mit seinem Schaffen jetzt eintrat, war äußerst gespannt. Sogleich nach der Aufführung jener „Iphigenie in Aulis" vernehmen wir denn auch von Marie Antoinette selbst aus einem Briefe an ihre Schwester Folgendes: „Ich war von derselben hingerissen, man kann von nichts anderem mehr reden, es herrscht eine Gährung, die so außerordentlich ist, wie du dir nur vorstellen kannst; es ist unglaublich, man entzweit sich, man bekämpft sich, als ob es um eine religiöse Angelegenheit gehe."

Dies zeichnet die ganze Lage. Es sollte aber noch lebhafter werden. Zunächst der „Orpheus" machte tiefen Eindruck, die „Alceste" aber wollte zuerst nicht eindringen.

„Sie ist gefallen!“ soll Gluck betroffen einem Freunde gesagt haben.

„Ja wohl, vom Himmel!“ lautete die Antwort des Abbé.

Gluck wählte dann noch zwei alte französische Texte. Denn er hatte sich verpflichten müssen, sechs Werke auf die königliche Bühne in Paris zu bringen. Es waren Roland und Armide, ein Held der That und eine Heldin der Liebesleidenschaft. Seine Gegner waren beide, die Buffonisten wie die Antibuffonisten. Denn Beide sahen ihre Geltung und Existenz bedroht.

Die ersteren waren die rührigsten. Sie wußten durch die Maitresse Dubarry die Berufung eines Haupthelden ihres Kampfes, des Neapolitaners Piccini, durchzusetzen, der durch viele komische Opern berühmt war, und gaben ihm sogar den gleichen Roland zur Composition. Da entbrannte die Fehde.

Gluck selbst griff wieder zur Feder und geißelte den Hauptvertreter des Piccinisten, den Dichter Marmontel, weidlich. Das folgende eine Wort genügt für die Erkenntnis der Situation: „Man fragt ferner nicht Jansenist, Molinist, Philosoph, Frömmler, sondern Gluckist? Picciniſt? und alles andere ist entschieden.“

Aber jener Freund Glucks, ein gescheidter Kopf, der Abbé Arnaud, rief den Gegnern zu:

„Häuft eure Aussetzungen, baut Theorien auf, verwerft Regeln, — ein Mann von Genie wird kommen wie ein brausender Strom, eure Dämme überschwemmen und all eure Gesetze auf immer verschwinden lassen!“

So geschah es, und Gluck hatte obendrein die Besonnenheit und Energie, das Neue, das er praktisch schuf, auch theoretisch klar zu machen. Seine Bestrebungen schienen ihm die Musik wieder in ihre ursprüngliche Würde einzusetzen, diese Würde aber bestehe im tief innerlichen Ausdruck der Poesie eines Textes, rief er Marie Antoinette zu, als er ihr den „Orpheus" widmete, den er für Paris umgearbeitet hatte.

Die Oper sei ebenfalls ein Drama, und wenn man die Wahrheit suche, müsse man sich nach seinem Gegenstande richten: die größten Schönheiten der Musik könnten Fehler sein, wo sie nicht am Platze sind. Wieviel Talent ein Componist auch habe, er werde immer mittelmäßig bleiben, wenn nicht der Dichter seine Begeisterung wecke. Stets einfach und natürlich strebe er nur nach größtem Ausdruck und vergeude nirgends Triller und Rouladen. Die Fähigkeiten der Musik aber seien unerschöpflich.

Nichts werde die Alceste erreichen? schreibt er fernerhin. Armide sei von ihr so verschieden, daß man sie von einem anderen Componisten geschaffen wähnen werde. Er wolle mehr Poet als Musiker sein und habe in der Armide Mittel gefunden, die Personen so sprechen zu lassen, daß man sogleich erkennen könne, ob es Armide sei oder jemand anderes. Wie man wohl diese beiden Gestalten mit einander vergleichen könne? Alceste solle Thränen hervorrufen, Armide wollüstige Empfindungen!

Jetzt kam nun diese „Armide". Die Gestalt Achills in der Iphigenie hatte dem ritterlichen und ruhmliebenden

Geiste dieses Frankreichs gehuldigt und bei seiner jäh anstürmenden Arie im dritten Acte waren im Parterre die Offiziere aufgesprungen und hatten ihren Pallasch geschwungen: nicht zwanzig Jahre später begannen diese gleichen Franzosen halb Europa zu erobern. Gluck hatte ihren Elan erkannt und in kräftigen Rhythmen gezeichnet. Dem liebenswürdigen, gesellschaftlichen Genius aber, der die Franzosen durch ihre Damen zum Herrn der Salons in ganz Europa gemacht hatte, setzte er in dem Bilde seiner Armide ein dauerndes Denkmal.

„Sie war," so erzählt die Prinzessin Lamballe, deren blutiges Haupt einst vor das Fenster der gefangenen Königin emporgehoben werden sollte, „geradezu auf die Schönheit Marie Antoinettes geschrieben." Gluck selbst nennt die Königin einmal den Schmuck und das Entzücken der Nation. Die Luft Frankreichs habe sein Genie verdoppelt, sagt er, und ihr Anblick seinen Ideen einen so wunderbaren Schwung gegeben, daß seine Musik wie sie engelgleich und erhaben geworden sei. Und als sie bei der Toilette, wo sie gewohnheitsmäßig Vertrautere empfing, einmal nach der Vollendung des Werkes fragte, richtete er sich in seiner ganzen Länge auf: „Vraiment, ce sera superbe!" Das Bild, das damals von ihm gemalt wurde, hat aber auch in dem Aufrichten des Kopfes und dem zuckenden Strahl des Auges völlig den Ausdruck sich erhebender Begeisterung, der den echten Dichter neben dem Manne der kraftvollen That zeigt.

Wie sehr er aber auch selbst von der Würde seines künstlerischen Schaffens erfüllt war, zeigen die folgenden kleinen Begebenheiten.

Der Rinald in diesem Werke war für den Sohn des allmächtigen Vestris geschrieben, den die Pariser le dieu de la danse nannten. Dieser wollte nun für den Rinald noch ein besonderes Tanzstück. Da läßt ihn Gluck an, er habe dieses Werk nach den Eingebungen seines Genius geschrieben, es sei also wenig Raum für Luftsprünge darin. Wenn der unsterbliche Tasso, dem der Stoff entnommen, einen Tänzer hätte haben wollen, so würde er seinen Rinald nicht in der Rüstung eines Helden gezeigt haben.

Und als nun 1777 die „Armide" erschien, war des gegnerischen Geschreies kein Ende. Er hatte diese Gestalt allerdings mit der ganzen Macht der leidenschaftlichen Liebesempfindung ausgestattet und meinte, wenn er die ewige Seligkeit verliere, geschehe es um der verführerischen Stellen dieses Werkes willen. Allein gerade diese charakteristischen Züge der gewaltigen Heroine und ihrer Mächte hatte man geradezu „eintöniges ermüdendes Geschrei" und ihn selbst den „großen Heuler" genannt. Da fährt er denn noch einmal gewaltig drein und drauf, — man findet seine kühnen und erfrischenden Schriftstücke in den „Musikerbriefen" von 1873, — und erinnert zuletzt an Sophokles, der den unglücklichen König Oedipus mit blutenden Augen gezeigt und ihm den Accent des tiefsten Leidens gegeben habe. Sollte er solche ergreifende Macht der Wirklichkeit „verschönern"?

Allein das Schwert war nicht mehr nöthig, er hatte gesiegt. Alle Leute „von Geist und Wissen" standen auf seiner Seite und die letzte Bestätigung davon sollten ihm die Gegner selbst bereiten. Zwar gefiel Piccinis „Roland"

sehr, als 1778 seine ohrenschmeichelnden Melodien erschienen. Als aber dann im Jahre darauf Glucks „Iphigenie auf Tauris" kam, die unsere beiden Heroen in Weimar in ihrer erhabenen Einfachheit und antiken Schönheitsruhe so unwiderstehlich ergreifen sollte, da faßte sie alle Eindrücke, die Glucks Musik in Paris hervorgerufen hatte, in einem letzten und entscheidenden zusammen und erfüllte die Hörer mit dem Gefühle der Erhabenheit der Kunst.

Piccini wagte dann selbst noch denselben Stoff zu componiren: an seiner Oper merkte auch der blödere Sinn Glucks hochüberragende Größe, denn sie hatte sich an seinen Stil angelehnt. So ward ihm der Gegner auch künstlerisch dienstbar, wie er es seinem souveränen und doch unbefangen zuvorkommenden Wesen gegenüber menschlich schon lange war.

Gluck starb am 15. November 1787 weltberühmt in Wien. Von dem gewaltigen „Nein!" der Furien im Orpheus hatte sogar Rousseau gesagt, man könne sich bei jeder Aufführung des Werkes nicht erwehren zu zittern, so oft dieses fürchterliche „No!" wiederkehre. Er hatte sich sogleich bei der ersten Iphigenie völlig zu Gluck bekehrt und ward einer seiner glänzendsten Vertheidiger. Eine letzte Mittheilung zeigt uns den Meister der musikalischen Darstellungskunst aber auch in seiner vollen Hingegebenheit, wenn es nun der eigentlichen Verwirklichung seines Werkes galt.

„Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug sein," sagt ein Zeitgenosse Glucks, ein alter Contrabassist der Wiener Bühne. „Dabei ist es ganz originell, wie jede Stelle des Affects, des wilden,

sanften, traurigen sich in all seinen Mienen und Gebärden malt. Er lebt und stirbt mit seinen Helden, wüthet mit dem Achill, weint mit der Iphigenie, und in der Sterbe-Arie der Alceste sinkt er ordentlich zurück und wird mit ihr beinahe zur Leiche."

Diese tiefe Seelenerregung aber ist der Quell der wahren Musik und Melodie. Er selbst sagte denn auch: „Das zieht nicht Blut," wenn diese nicht getroffen, oder: „Es riecht nach Musik," wenn an einer Stelle über das Ziel hinausgeschossen und zuviel „schöne Musik" gemacht war. Daher selbst Rousseau mit Recht ausrief, er finde, daß diesem Künstler die Melodie aus allen Poren hervorströme.

Daß er aber mit diesen Melodien und sogar mit kurzen rhythmischen Motiven oft dem inneren Auge einen ganzen psychologischen Zusammenhang erschließen wollte, hat er uns durch ein höchst bemerkenswerthes Wort dieser späteren Tage selbst erhärtet.

Oreste findet nach langem öden Schweifen in der furchtbaren Noth und Angst der Gewissensbisse endlich eine erste innere Erlabung in dem geweihten Haine seiner Schwester Iphigenie auf Tauris und sinkt mit den Worten: „Die Ruhe kehrt in meine Seele zurück!" an dem Altare der sühnenden Göttin nieder. Die Recitation athmet denn auch diese Ruhe völlig, nur die Streichinstrumente mit ihrem Nagetone haben ein eintöniges, unruhiges Pochen. Ein Freund macht Gluck darauf aufmerksam, daß doch eine solche Begleitung zu den Worten nicht passe. Da richtet sich denn Gluck mächtig auf und ruft: „Er lügt, er lügt, er hat seine Mutter ermordet!"

In welchen Abgrund psychologischer Ausdeutungen läßt uns nicht dieses eine Wort blicken. Gluck hat damit dem wirklich dichterisch Schauenden eine ganze Welt neuer Möglichkeiten eröffnet.

Sein Wahlspruch lautete daher auch: „Man muß einzig den Fortschritt der Kunst im Auge haben!"

Er hat diesen Fortschritt einer wirklich dramatischen Musik für alle Zeiten sicher begründet und der große Mozart ward darin sein nächster Nachfolger. Doch hat dieser wie der gewaltige Beethoven nur Gluck's Princip weiter und reicher ausgeführt. Erst Richard Wagner war es, der demselben zu seinem vollen Rechte und Bestande verhalf und so einen eigentlichen dramatisch-musikalischen Stil schuf.

II. Der musikalische Stil Richard Wagner's.

Nicht der allgemein künstlerische sondern der musikalische Stil Richard Wagner's ist es, wovon hier zu reden ist.

Der künstlerische Stil dieses Meisters im Allgemeinen ist so sicher zu bezeichnen, wie von irgend einem der entscheidenden Künstler von der Griechenzeit bis zu unseren Classikern: er fällt nach dem Codex der Aesthetik durchaus in die Kategorie nicht des „einfach Schönen", sondern des „charakteristisch Erhabenen" und verliert die Spur dieser Sphäre niemals. Davon ist nicht blos der Grund, daß seine Werke dem höchsten Gebiete aller Kunst, der Tragödie, angehören, denn auch die Meistersinger und die echt Shakespearesche Komödie des „Siegfried" im Ring des Nibelungen gehören in diese Kategorie, wo wir uns durchaus außer uns gesetzt und in höhere Welten entführt sehen, — es ist vielmehr der Umstand, daß der tiefste Anlaß und Inhalt

dieser sämmtlichen künstlerischen Erzeugungen im Boden der Musik fußen, und ihr Wesen ist seiner innersten Natur nach erhaben.

Dieses letztere sagt schon Jedem so sehr die eigene Erfahrung, daß sogar das bloße Erklingen des Tones dem tieferen Gefühl als ein Erzittern der Materie erscheint, in dem es „die Stimme Gottes seine geheimsten Pläne verkünden zu hören" glaubt. Es begründet aber der Philosoph solche unermessene Fähigkeit der Musik, uns sofort in einen unergründlichen Abgrund zu stoßen, wo alle Erscheinungen des Tages schwinden und wir wie in einem hellsehenden Zustande die Kräfte der Welt selbst wirken fühlen, aus ihrem Wesen als der Idee der Welt selbst. Wir widerholen hier den Schluß des oben citirten Ausspruches von Schopenhauer: „Die Musik ist keineswegs gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen, sondern sie ist Abbild des Willens selbst, dessen Objectivität auch die Ideen sind. Deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen." Und so muß, was sie auch vorbringt und wo irgend sie nach ihrem wirklichen Wesen die Hand mit im Spiele hat, seiner Natur nach erhaben werden und so recht die Eigenschaft des Bauern im Märchen erweisen, dem alles was er berührte, zu Gold ward.

Das ewig unvergängliche und in allen Erscheinungen als das Gleiche wiederkehrende Wesen der Welt, das „was nie und überall geschieht" ist der Kern aller wahren Poesie.

Ebenso muß die Musik, die dieses und nur dieses Wesen der Dinge wiederhallen läßt, uns mit der vollsten Kraft der Poesie erfassen und, indem sie uns völlig aus unserem kleinen vergänglichen Ich herausgesetzt, ein stets Dauerndes erscheinen lassen, das uns durchaus in die Stimmung des Erhabenen bringt und jeden andern Zustand als verhältnißmäßig hohl, leer und nichtig erscheinen läßt. Es waltet hier in letzter Instanz der Bestand des Religiösen, das heißt der inneren Wiederanknüpfung an das Ewige der Dinge, und jede richtige Empfindung wird diese Wirkung völlig ebenso sicher von gewissen Stücken Mozarts und Beethovens gewinnen wie von Sebastian Bach und Palestrina, weshalb Richard Wagner selbst in seiner Jubiläumsschrift „Beethoven" mit vollem Rechte sagt, die Musik verhalte sich zu dem Complex aller anderen Künste wie die Religion zur Kirche.

So haben wir die Ueberlegenheit der Musik über alle bloßen Erscheinungen und Erkenntnisse, ja ihre völlige Souveränetät erkannt, der im wirklichen Leben nur Eine Macht entspricht, die allerdings ganz ebenso nicht im eigenen, sondern nur im Dienste eines Höheren, des All und Ganzen schafft, der Liebe. Sehr zutreffend drückt dies Carl Maria von Weber, Wagners allernächstes Vorbild, in seinem „Künstlerromane" aus, wenn er sagt: „Was die Liebe den Menschen, ist die Musik den Künsten und den Menschen, denn sie ist ja wahrlich die Liebe selbst: die reinste ätherischeste Sprache der Leidenschaft, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend, und doch nur einmal wahr, doch von tausend verschiedenartig fühlenden

Menschen gleichzeitig zu verstehen." So ist andererseits leicht zu ersehen, daß, wo nun diese Kunst erscheint, sie mit der unendlichsten Vorsorge und zartesten Rücksicht nach ihrer Besonderheit behandelt werden muß, da jeder überlaufende Tropfen wie bei den lustigen Gesellen in Auerbachs Keller sogleich zu sengendem Feuer wird. Nicht deutlicher erhellt dies als aus der Erfahrung, daß die Musik gleich einer schäumenden Woge sofort Alles, was sich in sie eintaucht, auch förmlich verschlingt. Welchen Chor, ja welches Lied gäbe es, auf das man nicht jeden beliebigen andern Text legen könnte, ohne daß etwas anderes als Einzelnheiten gestört oder auch vernichtet würden, die, so fein gefühlt und charakteristisch erdacht sie sein mögen, doch nie das Ganze der Sache sind und die Stimmung bereiten, die uns eben als diese Harmonie und Melodie so sicher erfaßt und so unvergleichlich beseligt? Wo bleiben hier Worte, wo selbst Anschauung und gar Begriff? Sie sind in der That wie „Rauch, umnebelnd Himmelsgluth", sind wie der Name, mit dem ich Jemanden benenne, ohne damit auch nur einen Schein seines Wesens wirklich bezeichnet zu haben.

Es liegt nun darin wohl nicht die mindeste Gefahr und Beschränkung für die Gesangsmusik, für Lied und Chor selbst, die ja immer nur Musik bleiben und so gut den gleichen Text wiederholt zu weiteren Bildungen verwenden, wie der alten Composition einen neuen unterlegen können. Aber es gewinnt die Sache eine durchaus andere Bedeutung, wo wie im Drama es sich zunächst um die sichere Darstellung jener individuellen Charaktere

handelt, die da eine bestimmte Handlung vorzuführen haben, aus der mir wie aus einem sprechenden Beispiel der tiefste Sinn einer umfassenden Wahrheit und am Ende wohl das Wesen unserer Existenz selbst zu Anschauung und Bewußtsein gelangen soll. Dabei ist übrigens sogleich als von unserer Frage völlig ausgeschlossen zu bemerken, daß dieses letzte Ganze als der Grund der Dinge eben auch in allerletzter Instanz so gut von der Musik ausgesprochen werden kann, wie sie dem dramatischen Kunstwerke selbst jene unwiderstehliche Macht auf unser Empfinden verleiht, daß wir eben wie hellsehend werden und überhaupt dergleichen äußerste Probleme unserer Existenz in die Anschauung aufzunehmen vermögen.

Hier wo wir von dem „musikalischen Stile" eines Dramatikers sprechen, ist nicht dieser allgemeine und so zu sagen instrumentale Stil, sondern speciell die unterscheidende Sprache dieser Dramen, ihre sogenannte Recitation zu betrachten. Und um diese musikalische Recitation Wagner's nach ihrer Besonderheit richtig zu verstehen, ist zunächst etwas tiefer auf die Entstehung und Entwickelung der Musik selbst zurückzugehen.

Die Griechen, das Volk, dem wir in ja höheren ästhetischen Dingen so gut wie alles Entscheidende verdanken, besaßen nicht was wir Musik nennen. Der Mangel einer verwendbaren Harmonie verhinderte ihre Tonkunst an der Bewegung auf eigenen freien Füßen, sie war durch Rhythmus und Metrik an den Tanz oder das Wort gebunden, aus denen sie den Anlaß ihrer Entstehung gewonnen: sie glich

also dem Relief, einem plastischen Gebilde, dessen Rücken an einer Wand lehnt, ohne die es daher umfallend und sogar existenzlos sein würde.

Das unsterbliche Verdienst, aus der übrigens von den Griechen festgestellten Tonleiter, der dem Naturmateriale des Klanges mit der Macht des Geistes entrungenen eigentlichen Grundlage der ganzen Tonwelt, die ihr immanente Harmonie entzaubert und damit das Fundament der Musik als selbständiger Kunst gelegt zu haben, gebührt jenen flandrischen Mönchen, die im „Discantus", im wirklichen Zwiegesang zuerst das Wunder Gottes, die erhabene Wonne ihrer religiösen Empfindung priesen. Und wohl ist es kein Zufall, daß erst die christliche Religion zu dieser letzten und sicheren Darstellung des Wesens der Dinge in jenem fast ätherisch-körperlosen Tonmateriale führte: was kein Wort aussagt, kein Begriff deckt, keine Anschauung völlig nach ihrer Macht erfaßt, diese „Wandlung" des Innern, die das Individuum nach seiner quälenden Sonderexistenz aufhebt und mit dem beseligendsten Gefühl der vollen Zusammengehörigkeit von Neuem sicher an das All und Ewige anknüpft, — dieses wenn auch im tiefsten Geheim des persönlichen Empfindens vorgehende, dennoch unbezweifelt gewisse und allgemein gültige innere Erschauen der Harmonie des Alls spiegelt sich einzig wirklich in dieser Harmonie der Musik wieder, wie sie die tiefste christliche Mystik erschuf. Daher sie in der That der einzig kenntliche und zuverlässige Wiederhall dessen ist, was seit Menschengedenken der menschliche Geist als die „Harmonie der Sphären" sich dachte!

Hier war also zugleich der Musik zuerst die Macht zu selbständigen Schöpfungen gegeben. Sie bedurfte der Worte nur, wenn Menschenstimmen diese Weisen ausführten, und selbst dann konnten sie sein, welche sie wollten, diese Worte. Ja die melodische Weise selbst dominirte der Sprache bald so, daß man mit Recht behauptet, der moderne Reimvers sei nicht aus irgend einem der neueren Dialecte, sondern aus der ihnen allen gemeinsamen Sprache des Tons, der Choralmelodie hervorgegangen. Bald entwickelte sich denn auch aus solcher wirklichen Harmonie die ihr ebenfalls naturgemäß innewohnende polyphone Contrapunktik, in der nun auch jene Rhythmik, die bei den Griechen den Haupthalt und Hauptreiz all ihrer Tongebilde ausgemacht hatte, ein voller Eigenbesitz unserer Kunst ward. Denn sie war ihr eigenstes, von keinem Metrum noch Tanzrhythmus abhängiges Erzeugniß Was zuerst nur als zartester Wechsel der Accorde in fast ätherischer Schwebe Bewegung und Organismus in diesen mittelalterlichen Gebilden gezeigt hatte, gewann in der canonischen Imitation, vor Allem der Fuge, eine architektonisch gliedernde Macht, welche bald Bauten aufstellte, die keiner römischen Peterskirche an Erhabenheit der Gestaltung zu weichen haben: die Werke der polyphonen Kunst von Palestrina bis zu Bach sind ein Kosmos für sich, ein Weltall, in dem die Sterne ihre Bahn wandeln, erhaben ruhig und all unser Sinnen zum Ewigen entflammend, wie sie eben nur eine Kunst hervorbringen konnte, deren Stoff und Potenz in dem Wesen der Welt selbst wurzelt. Kein altitalienisches Gemälde gibt uns mehr das Verklärte wahr-

haft religiöser Frömmigkeit, als diese Messen und Motetten des großen Römers Palestrina, kein Holbein und Rembrandt so sehr die unermeßliche Erhabenheit der wahrhaftigen Gottesanschauung wie des Deutschen Bach Passionen und Cantaten. Das ist eine Welt, das bleibt eine Welt für alle Zeiten!

Was in aller Welt, wird nun aber vielleicht Mancher unbedenkend fragen, hat mit dieser neuen Welt Richard Wagner zu thun, der nur „Opern" componirt und von der Oper aus zur Musik gelangt ist?

Denn in der That waren es der „Freischütz" und die „Zauberflöte", was unseren Meister als Knaben zuerst zur Musik führte und wie vor allen Ersterer „mit schwärmerischem Ernst erfüllte". Beethoven's Egmontmusik aber bestimmte den jungen Gymnasiasten mit solcher Energie zu der Absicht sein kurz zuvor verfaßtes „Trauerspiel" nicht anders als mit solcher Musik „vom Stapel laufen zu lassen", daß er gar schließlich „beschloß", Musiker zu werden. Allein in Wirklichkeit war es doch nicht sowohl diese charakterisirende Fähigkeit, welche die Musik in so unübertroffenem Maße besitzt, als vielmehr die deutliche Ahnung der neuen Welt, die hier wogt, was diesen an Shakespeare und der Antike wie an Goethe's Faust großgezogenen Jüngling mit stets unwiderstehlicherer Gewalt zu unserem Beethoven zog und in unserem Sebastian Bach die vollen Fähigkeiten der Musik erkennen ließ. Und nicht ist zu behaupten, daß bei einem solcher größten Meister diese orchestrale Woge, die wie das Meer die Erde so ringsum das feste Land unserer Gedanken mit unerschöpflicher Fülle quellenden Lebens umgibt, gewaltiger

und entzückender woge als bei ihm selbst, wenn er in einem Lohengrinvorspiel oder in Siegfrieds Rheinfahrt und Trauermarsch ihr das Wort allein läßt. Eben der Besitz dieses Wogenmeeres, die freie Beherrschung dieses allumschlingenden und allnährenden Elementes hat vielmehr in letzter Instanz allein ihm die Möglichkeit gewährt, solche in der tiefsten Tiefe unseres Seelenlebens gründenden Probleme zum Thema seiner dramatischen Productionen zu nehmen. Das Bewußtsein des Besitzes dieser letzten dichterischen Sprache ließ ihn auch die letzten psychologischen Räthsel unserer Existenz zaglos berühren, weil er sie sicher zu gestalten wußte, und gerade die Musik ist es, die ihm dann wieder die Möglichkeit gegeben, uns, die Zuschauer, mit wachen Augen in jenen hellsehenden Traum zu versetzen, wo allein solche innersten Geheimnisse des Lebens Wirklichkeit für uns werden, ohne doch bloß Begriff und Gedanke zu sein. Ja endlich seine Forderung der „unendlichen Melodie" sagt uns, daß es sich hier auf musikalischem Gebiete um dasselbe handelt, was wir auf den uns theuersten Grabsteinen lesen: „Und die Liebe höret nimmer auf." Denn das letzte Leben der Musik und ihre wirkliche Erscheinung in dem Sinne wie der Mensch das Ebenbild Gottes, d. h. das gipfelnde Wollen der gesammten Naturbildungen ist das, was wir im richtigen Sinn das Melos, den Gesang, die Melodie nennen. Daß Wagner in seinen Schöpfungen sie aber „unendlich" haben will, deutet zur Genüge auf den Gegensatz von einer blos endlichen, also ungenügenden und sogar in diesem bestimmten Falle unentsprechenden Melodie, und mit der Lösung dieses Gegensatzes münden wir also

aufs Neue in unsere geschichtliche Bahn ein und treffen auf das, was speciell R. Wagner's „musikalischen Stil" und nicht jene allgemeine Welt der Musik an sich angeht, die mit dieser besonderen Frage nichts zu thun hat.

Denn nicht wie Wagner durch seine Verwendung der „Leitmotive" in der That die Grenzen der Musik und unsere Ansprüche an sie so sehr erweitert hat, daß er wie ein feinster Kenner der Sache, der große Franz Liszt sagt, unsere Idee anregt, zu unseren Gedanken redet und der Musik sogar einen moralischen und intellectuellen Sinn leiht, also dem Wonnerausch der unbestimmten Gefühlserregung sozusagen noch den Reiz des Verstandeslebens hinzufügt, ist unser Capitel hier. Dies fällt in das Gebiet der psychologischen Ausführung des Stoffes, gehört also mehr in das Bereich des Dramatischen als in das der Arbeit des Componisten und hat, so wahrhaft unerhört in dieser Energie der dramatischen Verwendung und so unvergleichbar meisterlich sie in der praktischen Ausführung mit jedem neuen Werke Wagner's mehr geübt wird, uns nicht hier zu beschäftigen. Sondern der „musikalische Stil" Wagner's bedeutet uns hier, wie gesagt, seine Recitation. Denn sie ist ein ganz besonderes Charakteristicum seines musikalischen Schaffens und ein Hauptmoment von dessen Wirkung. Daher sie auch, obwohl sie im Ganzen und Allgemeinen weit weniger als gemeinhin behauptet wird, von der Art der sogenannten Classiker abweicht, dennoch der Gegenstand des meisten Streites geworden und des verbreitetsten Unverständnisses unter Theoretikern wie Praktikern geblieben ist!

Zu ihr leitet uns einzig sicher die Betrachtung, wie die dramatische Recitation in der Oper überhaupt geworden ist, und wir werden hier am leichtesten verstehen, was eigentlich Wagner auf seine Forderung der „unendlichen Melodie" gebracht hat.

Es war die Erinnerung an die Wunder der antiken Tragödie, was nach dem Fall von Byzanz im Jahre 1456 mit den in Italien einwandernden Griechen und ihren Schriften auf die Idee einer neuen Tragedia in oder per musica führte. Die Belebung scenischer Vorstellungen durch die allmählich auch im ganzen gebildeten Leben unentbehrlich gewordene Musik geschah im Anfang nur durch die gleiche Kunst, die in der Kirche herrschte: mehrstimmige Compositionen, Madrigale genannt, im Unterschied von jenen Motetten und Cantaten, die geistlichen oder doch ernsten Text hatten, stellten, hinter der Bühne gesungen, den Gesang der Agirenden dar, selbst wenn derselbe einem Einzelnen gehörte. Wirklicher Einzelgesang, Recitation von Stellen zunächst aus lyrischen und epischen Dichtungen, wie aus Dantes Hölle und den Klageliedern Jeremiä ist einem Kreise gebildeter Männer in einem gräflichen Hause von Florenz am Ende des sechzehnten Jahrhunderts zuzuschreiben, zu denen sich dann bald Leute von Fach d. h. kunstgemäß gebildete Sänger gesellten. Ihre erste Vorlage — denn an Volksgesang konnte eine solche hochgehende künstlerische Intention natürlich nicht denken — war das Psalmodiren des gewöhnlichen Gottesdienstes und eine Art kirchlichen Kunstgesanges, der jedoch ebenfalls von eigentlicher freien Bewegung nach

dem Metrum der Worte oder gar dem Sinn des Textes gar wenig an sich hatte.

Da öffnete sich mit dem sechzehnten Jahrhundert der nach lebhafterem Ausdruck strebenden Composition solcher dramatischen Spiele endlich ein anderes, ein für die Musik als Kunst bisher ganz brach gelegenes Gebiet, eben jener Volksgesang, das heißt die melodische Weise, die nach dem Rhythmus des Verses oder des Tanzes sich eine Gliederung gewonnen, welche von der oben geschilderten Gliederung auf rein musikalische Weise, das heißt durch die Harmonie absolut verschieden war. Ja sie hatte diese letztere wieder nur latent in sich oder ließ sie höchstens zur schmückenden Füllung durch die accordische „Begleitung" an einzelnen Merkpunkten hervortreten. Es war dies also dasjenige, was wir noch heute im allgemeinen Gegensatz zu Harmonie als Melodie bezeichnen: die mehrtactige rhythmisch gegliederte Periode mit Vordersatz und Nachsatz oder erstem Theil und zweitem Theil.

Die Erfindung dieser „Melodie" für die Oper entschied über ihre Existenz, ja für ihre Herrschaft.

Schon um die Mitte des folgenden (siebzehnten) Jahrhunderts war Opera in musica die allgemeine Bezeichnung, die wir heute noch in der Pariser Grand' Opéra wiederklingen hören: nicht eine Tragödie, ein Drama, sondern ein Stück, ein „Werk für Musik" war geschaffen. Das Ganze hatte keinen Zweck als diesen, und unter Musik verstand man il canto, den Gesang, das heißt, das was wir oben als „Melodie" charakterisirten. Bald ward dann daraus

die Aria und was noch schlimmer war, il bel canto, der bloße schöne Gesang: an die Stelle des allfluthenden und allgebärenden Wogenmeeres, das wir oben zu schildern suchten, war die einzelne, ganz vereinzelte Gestalt getreten, und zwar nicht jene alle Schönheit und Wonne der Welt bezeichnende Venus Anadyomene, die einst in der Griechenzeit dem Wogenschaume entstiegen war, sondern jene kurz geschürzte, knapp gefaßte italienische Schäferin oder Tänzerin, die so niedlich und graziös sie sich oft geberden mochte; doch das zufälligste und vergänglichste kleine Menschenwesen war, das man sich denken kann.

Diesem verwöhnten Lieblinge des damaligen gebildeten Europa, von dem manchmal in einem Werke 30, 40, ja 50 Stück vorkamen, trat nun ein Jahrhundert später mit Erfolg zuerst der deutsche Ernst entgegen: er wollte nicht, daß bei einem der ernstesten Dinge der Welt, der wirklichen Tragödie, selbst an den entscheidenden Stellen derselben mit den Wundermitteln jener allerernstesten Kunst nur gespielt oder gar nur auf dem Seil der koketteſten Gesangskunst getanzt wurde.

Dies verhielt sich aber so.

„Als ich Musik zur Alceste schrieb, nahm ich mir vor, sie durchaus von all den Mißbräuchen frei zu halten, die durch die schlechtberathene Eitelkeit der Sänger oder allzugroße Gefälligkeit der Componisten seit langem die Oper entstellen und aus dem herrlichsten aller Schauspiele das lächerlichste und langweiligste gemacht haben," so ungefähr schrieb im Jahre 1769 Christoph Willibald Gluck, als er

seinem Gönner Leopold von Toscana jenes erhaben schöne Werk widmete, das ja selbst einen Wendepunkt in der Geschichte der Oper bedeutet. Er habe in seinem Werke nicht um schöner Musik oder gar unnützer Passagen willen den Gang der Handlung aufhalten oder den Dialog in seiner größten Wärme durch ein Zwischenspiel unterbrechen wollen, um dem Sänger Zeit zu geben, Athem zu einer Coloratur zu schöpfen. Vor allem aber habe er nicht über den zweiten Theil einer Arie, der vielleicht gerade der richtigste und leidenschaftlichste sei, rasch hinwegeilen wollen, um Platz für die übliche viermalige Wiederholung des ersten zu haben, noch die Arie selbst da enden lassen, wo ihr Sinn nicht ende, blos damit der Sänger zeigen könne, daß er eine Melodie so und soviel Mal zu variiren verstehe, — kurz, er habe aus seinem Werke alles Das verbannen wollen, was seit Langem der gesunde Menschenverstand und die Vernunft vergeblich als Mißbrauch verdammt hätten."

Mit diesem Worte haben wir die Hauptsachen beisammen, und der deutsche Genius führte praktisch aus, was der rasche, klare Verstand der Franzosen und der sichere Kunstinstinct gebildeter Italiener theoretisch längst wie eine Sünde gegen den ganzen Geist unserer Kunst gebrandmarkt hatten: aus jener oben charakterisirten „Melodie" war durch rein schematische Fortbildung die obenerwähnte Arie geworden, ein Gebilde, das aus zwei Theilen bestand, die in regelmäßiger Wiederholung wiederkehrten und deren ganze Steigerung in der Kunst des Ausschmückens bestand. Da nun natürlich die Arie als Gipfelpunkt jener „Melodie", die den

unterscheidenden Werth der Oper vor dem Schauspiel ausmachte, auch die entscheidenden Momente der Handlung, den äußersten Ausbruch der Empfindungen traf, so legte sich eben über den Organismus und die ganze Bewegung dieser scenischen Vorführung da ein todtes Schema, und dies um so empfindlicher, als dasselbe obendrein durch die Coloratur ganz und gar Werk- oder vielmehr Spielzeug der eitlen Sänger ward und so die Hauptsache in die Gewalt der bloßen Ausführer, also des eigentlichen Handwerkpersonals kam.

Diesem Unfug machte allerdings Gluck für immer ein Ende: seiner Bahn folgte der Genius Mozart's, dessen „Figaro" und „Don Juan" mit der Zeit jene Herrschaft der bloßen Sänger auf dem eigenen Gebiete der italienischen Oper in Mißcredit brachten.

Allein was weder Gluck noch Mozart vermochte und auch der in diesem Punkt theoretisch klar sehende C. M. von Weber in seiner „Euryanthe" praktisch nur annähernd erreichte, — was erst Wagner's überragendem Kunstverstande und gleichem Kunstvermögen vorbehalten war, ist: die Oper nun auch von der Musik als einer bloßen gegebenen architektonisch-formalistischen Weise oder gar Künstelei zu befreien und wie einst Gluck die tyrannischen Sänger, so jetzt die Arie selbst zum Tempel der Kunst hinaus zu jagen und an ihre Stelle das stete unbefangene Leben der Kunst der Töne, die allüberall lebendig wallende „unendliche Melodie" zu setzen. Und dies vermochte allerdings nur jener völlige Ton-Dichter, den die Kunst sich

in Beethoven erschaffen und der aus ihm geboren bei Wagner fast von vornherein in seinem Schaffen sich regte.

Und wie verhielt sich dies nun des Näheren?

Gluck hatte die hergebrachte italienische Formalarie allerdings aufgegeben und war damit der wallenden Fluth seiner geweihten Kunst wieder nahe getreten. Wie tief beseligend dies auf ihn selbst wirkte, hörten wir aus vielen Ausbrüchen seiner innersten Empfindung, wenn er sich so recht völlig in das reinigende und heiligende Element seiner Kunst hineingetaucht hatte. Und wie sehr Mozart's Seele an diesem Born als einem vor aller inneren Schuld erlösenden hing, wissen wir von seinem Todesbette, wo er den Wunsch äußerte, nur noch einmal seine „Zauberflöte" hören zu können, und später bei der Intonation des Lacrimosa aus dem „Requiem" heftig zu weinen anfing. „So schmilzt man an seinen eigenen Kohlen," hat Goethe einmal bei einem gleichen Anlaß ausgerufen.

Aber „Arien", also festgestellte Kunstgebilde, nicht freier Erguß lebendigen Fühlens jenes quellenden Wesens der menschlichen Empfindung und der Poesie bleiben dennoch der wesentliche Kern ihrer dramatischen Werke und diese damit selbst — „Opern". Wer dies an der wirklichen Arie, dem Einzelgesang als einem noch immer in gewissem Sinne berechtigten selbstständigen lyrischen Gebilde nicht sicher empfindet, wird bei den sogenannten Ensembleſtücken, den Duetts, Terzetts, Quartetts bis zum Finale darüber nicht entfernt im Zweifel sein, daß hier im Gegensatz des Dramas und sogar im Widerspruch mit seiner naturgemäßen

dialectischen Entfaltung die Musik herrscht, ein in sich selbst beruhender Bestand, der über Zeit und Raum hinweg uns an etwas ganz Anderem Antheil fassen läßt als an dem Vorgang da auf der Bühne und daher nur dann wirklich eintreten darf, wenn eben dieser beruhende Bestand durch die Handlung selbst gegeben und geboten ist, d. h. wenn wir uns zu besinnen haben, und zwar auf Dinge, die eben über alle Erscheinungen, wie sie hier das Drama bietet, hinausgehen und hinter ihnen als ihr Wesen ruhen.

Daß die Musik aber hier gar noch in einer hergebrachten Compositionsform erscheint, macht die Sache für den gesunden Menschenverstand nur schlimmer, weil sich ganz wie bei der alten italienischen Arie im Grunde auch hier ein todtes kaltes Schema über den lebendig blühenden Leib der Poesie und des dramatischen Vorgangs legt, — ein Mangel, den selbst Mozart's und Beethoven's wunderbarer Genius nur zart zu verhüllen, nicht aber zu heben vermochte!

Dieses ist es, was zuerst mit voller Gewalt und wie in einer Art schmerzlich verletzten Kunstgewissens Richard Wagner fühlte und ebenso sicher theoretisch aussprach wie praktisch verwirklichte: er gab der Musik in der Oper endlich ihr natürliches Leben zurück, indem er sie einer unberechtigten Tyrannei enthob, die ihr selbst nur zum Schaden gedieh, indem sie ihre Würde und Heiligkeit an den oft nur allzu koketten Glanzaufwand ihrer bloßen äußeren Darstellungsmittel verlor. Auch hier knüpfte Wagner im Grunde nur an Anfänge an, welche die unwiderstehliche Gewalt der gesunden Vernunft und des natürlichen Kunst-

verstandes seit der Entstehung der Oper selbst allüberall angesetzt hatte.

Freilich die Italiener selbst boten in dieser Hinsicht am wenigsten. Ihr an der bildenden Kunst der Alten entwickelter Formensinn hatte auch in der Musik zunächst vorzugsweise an der schönen Linie der sogenannten „Melodie" sein Gefallen, und wenn ihm sein Sänger diese schöne Linie (il bel canto) nur möglichst rein wiedergeben kann, so freut ihn dies bis auf den heutigen Tag im Grunde am meisten und er begnügt sich mit dieser poetisch-musikalisch gewiß recht bescheidenen Spende unserer Kunst nur zu sehr. Doch bereits vor Gluck hatten in dieser Melodie selbst Italiener wie Scarlatti, Pergolese, Majo, Traëtta Ansätze zu einer wirklichen Sprache geschaffen, die das Secco-Recitativ, den trockenen Dialog und die eigentliche Arie aufs Schönste in sich verschmolzen, und vor allen zeigen hierin Händel's italienische Opern einen großen Reichthum.

Mehr aber mit Absicht und Energie hatten nach ihrer dialectischen Geistesart auf Herstellung eines wirklichen musikalischen Dialogs in ihrer Oper ja die Franzosen gedrungen, und noch heute sprechen sie in diesem Gebiete musikalisch besser als die weitaus größere Mehrzahl der deutschen Kapellmeister. Vor allem Rameau hatte dabei des musikalischen Flusses im Tacte nicht entfernt geschont und lieber gegen das Metrum oder gar den natürlichen Accent der Sprache gesündigt. Daher es auch kam, daß in Frankreich unser Gluck bereitere Aufnahme seiner Ideen fand als daheim in Wien: sie lagen in Paris sozusagen in der Luft.

Was nun Gluck selbst nach dieser Seite für eine wirkliche musikalisch-dramatische Sprache geleistet hat, würde bei uns noch ungleich bedeutender gewirkt haben, wenn es nicht auf fremdem Gebiete, in nicht deutschen Idiomen geschehen wäre. Aber vor allen die französische Sprache, in der Gluck seine Meister-Werke setzte, widerspricht nach ihrem vorwiegend verstandesmäßig-pointirten Charakter im Grunde an sich der Musik nach ihrem tieferen Wesen: sie hat selbst innerhalb der Poesie mit ihrem Reimvers nur den Schein wirklichen Naturlebens. Von welcher Bedeutung aber dieses letztere in einer Sprache ist und mit welcher unwiderstehlichen Macht gleich einem Urelemente dieses auf Jeden, der dieser Sprache angehört, wirkt, so daß er im entscheidenden Moment nicht anders reden kann als nach ihrem innern Geist und Leben, der unser eigener Geist und also auch das eigentliche Leben der Musik ist, dies sieht man in ganz überraschender Weise an unseren deutschen Componisten vor Gluck. Nicht Gluck, nicht Mozart, nicht Beethoven, ja selbst nicht den hier so sehr mitzählenden C. M. von Weber wird man in so inniger Verwandtschaft mit der Sprache Wotans, König Markes und Hans Sachs' finden wie diese altdeutschen Meister, an ihrer Spitze wieder Sebastian Bach. Und wäre nur jene eine Einsetzung des Abendmahls in der Matthäuspassion, wir müßten sagen, wir haben im Grunde diese deutsche musikalische Recitation schon längst gehabt. Wie denn auch schon der Musikhistoriker Forkel Bach den „größten musikalischen Declamator" nennt! Freilich gilt dies nur von dem Gebiete des Kirchlichen und Religiösen, denn hier allein

hatten wir damals auch bereits ein wirklich gebildetes Idiom. Aber wie diese Sprache Luther's, die wir noch heute sprechen und die selbst der Größte in gesteigertsten Momenten kaum wieder erreicht hat, auf diese Meister gewirkt hat und gleichsam ebenfalls „für sie dichtet und denkt", dies ersieht sich an Männern wie dem alten Heinrich Schütz, in dessen Passionsmusiken wahrlich recitirt wird, wie kein heutiger Mendelssohnianer je deutsch spricht. Und daß Händel's Kraft und Charakteristik im Grunde auf dem gleichen Boden fußt, sagt jedes seiner Recitative. Dies ist aber um so natürlicher, als ja das englische Idiom in seiner Accentuirung durchaus noch die gemeinsame germanische Herkunft bethätigt.

Das schönste deutsche Recitativ aber war nach der Seite seiner anmuthenden und unmittelbar berührenden Natürlichkeit das große in der „Zauberflöte", und dies trotz der Gewöhnlichkeit dieser sogenannten Verse. Was z. B. König Thoas bei Gluck, Donna Anna bei Mozart und Leonore bei Beethoven an wirklichem Pathos und Kothurn aufweisen, ergänzt eben jenes Gespräch zwischen Tamino und dem Priester durch seinen eigentlich deutschen Grundton des Gemüths, und man darf sagen: Aus Bach und Mozart ist Wagner's Deutsch in Tönen gewoben. Höchste Idealität und quellende Natürlichkeit, volle Würde und unbefangene Unschuld, ergreifendes Pathos und nicht minder unser innerstes Gefühl bestrickende humoristische Heiterkeit, starre Größe und bewegteste Woge des lebendigen Daseins, Erhabenheit und Anmuth, innerer Schwung, Fluß, Bewegung und Widerhall aus dem vollen, wirklichen Bestande des Innern, — dies ist

in unendlich mannigfaltiger Abstufung und Mischung der wesentliche Charakter des Redetons Richard Wagner's, und man wird gestehen, das ist deutsch, im Grundcharakter deutsch, gerade, edel, tiefgründend, innig natürlich und doch voll Würde, Glanz und Erhabenheit.

Nun ist freilich gerade bei solcher Charakterisirung von Wagner's Recitation, an deren geringfügigen Manierismen nur Diejenigen herumtadeln können, die vor der stets gleichmäßig wiederkehrenden Schlußcadenz Händel's und Bach's wonnentzückt auf den Knien liegen, am wenigsten zu vergessen, daß unsere deutsche Sprache selbst ganz wesentlich das Zeug zur Ausprägung solch eines wirklichen deutschen Stils in der Musik hergegeben und daß seit diesen Zeiten Bach's und Mozart's eben unsere Dichter die Sprache selbst nach dieser Fähigkeit für die Bühne ausgebildet haben. Dagegen ist ganz ebenso bestimmt festzustellen, daß von diesem „Holländer" und „Tannhäuser" an unser Meister Wagner schon sogleich um Haupteslänge über alle früheren Operntextdichter hervorragte und sich als wirklichen Dichter bereits im Einzelausdruck zeigte, daß aber dann der Geist der Musik, der ihn nach seiner eigenen Erinnerung aus der stürmischen Jugendzeit „als Dichter erhielt", sich wie seiner Dichtungen so seiner Sprache mit siegender Gewalt bemächtigte und bereits im „Lohengrin" Dinge hervorbrachte, welche durchaus auch zur deutschen Poesie gehören.

Und wie endlich jener tiefste Geist der Menschheit, den ihm seit der genauen Bekanntschaft mit Beethoven's „Neunter Symphonie" unter „tobendem Schluchzen" seine Kunst selbst

neu aufgedeckt hatte, ihn dann zuletzt auf den Grund und Geist der Sprache leitete, dies wäre Gegenstand einer besonderen Untersuchung, die uns allerdings sehr bald dahin führen würde, zu erkennen, daß diese wahrhaft tiefsinnig und tiefsinnig deutsche Poesiesprache in „Tristan und Isolde" und dem „Ring des Nibelungen" auch schon an und für sich förmlich nach Musik schreit.

Hier dagegen haben wir nach jener allgemeinen Charakterisirung der Recitation Wagner's nur noch das Besondere der musikalischen Seite seiner Sprache zu bezeichnen. Wir glauben dies am besten durch Abwehr zweier verschiedenartigen und doch im Grunde ziemlich gleichen Vorwürfe und Angriffe auf diese thun zu können, die wir daher hier zum Abschluß unserer besonderen Darlegung folgen lassen.

Da ist also zunächst der Tübinger Professor der Aesthetik Karl Köstlin mit einer ernst gehaltenen und wohlgemeinten Schrift über den „Ring des Nibelungen" vom Jahre 1877. Sie enthält gar manche zutreffende Aeußerung, namentlich über die Textdichtung und zeigt sich der Autor von der Wirkung des ganzen „Tondramas" allerdings ins Innerste getroffen. Allein wo es an die „musikalische Composition" geht, da ist's eben so recht „der Herren eigener Geist" und Mephistos Klage zu citiren:

„Es ist ihr ewig Weh und Ach so tausendfach
Aus Einem Punkte zu curiren."

Es fehlt nämlich die Anschauung von der Sache selbst, und wo doch etwas davon da ist, die richtige Anschauung, die richtige Stellung des Beschauers, die allein auch die

richtige Perspective gibt. Es verhält sich so, wie schon Gluck in Beziehung auf seine „Alceste" klagen mußte: man habe in einem Zimmer die Wirkung berechnen wollen, die das Werk auf dem Theater machen könne, mit der gleichen Schöppenstädterei, womit man einst in Abdera in nächster Nähe über Statuen geurtheilt habe, die sich auf höchsten Säulen erheben sollten. Es ist im Grunde die alte Klage über „Mangel an Melodie", wenn es da heißt: „Statt zusammenhängenden Tonfortganges erhalten wir ein fortwährendes Hin- und Wiedergehen auf verschiedenen bald näheren, bald entfernteren Tonstufen, und zwar namentlich auf letzteren, auf weiten, hohen, erhöhten, überhöhten und wiederum sehr tiefen Intervallen." Ja, weiß der Herr Verfasser nicht, daß schon die Griechen die Glieder ihrer Statuen wie den Apoll von Belvedere über das Naturmaß hinaus längten, wenn es galt, das darzustellen, was eben auch geistig über das Maß des Gewöhnlichen geht? Und er betrachte einmal Rafael's Stanzen in der Nähe, ob die Formen und Farben da wie auf einem Oelgemälde das „Zusammenhängende und stetig Fließende, das die Melodie ausmacht", haben. Alfrescomalerei ist kein Staffeleibild, und was ins Weite und Große wirken soll, muß einen anderen Schritt haben als italienische Melodie oder deutsches Lied, nach dem wir Neueren hauptsächlich gebildet sind.

Mußte schon Gluck sich wegen der „eintönigen und ermüdenden Schreierei" seiner Armide angegriffen sehen, so lebt noch heute, wie uns die Frau Kronprinzessin selbst mitgetheilt hat, die Ueberlieferung in der englischen Königs-

familie, wie mancherlei Anfechtung sie von ihrer Umgebung zu erleiden hatte, daß sie den Neuerer Händel mit seiner gewaltsamen Musik so sehr protegire. Ja auch Beethoven hatte oft den Vorwurf des Barocken und Bizarren zu hören, und es klingt etwas von seiner Ansicht darüber in dem Citat seines Tagebuches von 1816 hindurch: „Malheureusement les génies médiocres sont condamnés à imiter les défauts des grands maîtres sans s'en approprier les beautés: de-là le mal que Michel-Ange a fait à la peinture, Shakespeare à l'art dramatique et que Beethoven fait en nos jours dans la musique." Es ist der Stil des Charakteristischen und zwar des erhabenen Charakteristischen, was hier nach der Natur des Gegenstandes selbst waltet, und dieses kann nicht jene weichliche und innerlich stumpfe Art eines Liedes haben, wie ihrer leider noch immer soviele im Zimmer gesungen werden.

Dies leitet uns denn auf den weiteren Vorwurf eines Fachmannes, des ausgezeichneten Componisten Felix Dräseke.

Derselbe stellt in einer vortrefflichen Arbeit über einen neueren Componisten an sich mit vollem Rechte eine entscheidende Wendung in Wagner's Stil seit und mit „Tristan und Isolde" auf. Im Lohengrin sei derselbe noch im wesentlichen homophon gewesen und die Singstimme als Hauptträger der Melodie im Vordergrunde gestanden. Dann aber sei als einziger Träger des musikalischen Elementes das Orchester aufgetreten und ihm sei der Gesangspart durchaus untergeordnet worden, ja derselbe sei so einem bereits fertigen symphonischen Satze „aufgeklebt" worden. Finde man nun hier

eine aufs Höchste gesteigerte harmonische Intelligenz, welche, vor dem Kühnsten nicht zurückscheuend, doch stets bemüht gewesen sei, Schroffes und Herbes durch vermittelnde Zwischenglieder zu mildern, und entschädige uns einigermaßen dieses fortwährend quellende Leben, das sämmtliche Stimmen des Orchesters durchfluthe und den melodischen Motiven mittelst thematischer Kunst stets neue Reize entlocke, so sei doch der Gesang als solcher so gut wie geschwunden, ja die Singstimme eine fast *störende* Zugabe, umsomehr als dieselbe sich durchweg nicht mit dem Orchester decke und z. B. Intervalle des Tonstückes in hellerem Lichte erscheinen lasse, als ein musikalischer Sinn sie ertrage, oder auch aus declamatorischen Rücksichten eine rhythmische Incongruenz mit der Orchestermelodie hervortreten lasse, die vielleicht noch störender erscheinen möchte als die harmonisch-melodische.

Es ist nun zwar auch nicht entfernt zu leugnen, daß vom Standpunkte des *Musikers*, und zwar nicht des bloßen „Orecchianten", das heißt der blos mit dem Ohre zuhört, hier völlig richtig geurtheilt ist. Doch erfuhren wir aus der ganzen bisherigen Darlegung, daß es sich in diesem Schaffen Wagner's als einem dramatischen nicht wie in der alten Oper um „schönen Gesang" handelt, sondern um *charakteristische Wahrheit*, und daß die Musik hier so zu sagen nach ihrem elementaren Wesen waltet, also objectiv erhaben und monumental, nicht liedmäßig und genrehaft individuell ist. Und wenn dies dem feingebildeten Ohre des specifischen Musikers wehe thut, so gilt es auch hier einfach Napoleons: C'est la guerre! Wie denn der Ver-

fasser jener sonst ausgezeichnet schönen Skizze über Peter Cornelius' hinterlassene Werke, die ja ebenfalls durchweg mit Lied und Gesang zu thun haben, selbst anerkennt, daß es sich hier wie bei Staat und Kirche um ein Compromiß, einen modus vivendi, handelt und man eben diese Härten und Gewaltthätigkeiten im Gesang um der Sache selbst, d. h. der dramatischen Wahrhaftigkeit willen, hinnehmen müsse, ohne sie als Theorie und Regel aufzustellen! Keineswegs aber ist hier wie bei unserem Aesthetiker oben von einem Mangel an praktischem Verständniß der eigentlichen Sache Rede, dem nun eben das Mäntelchen der „richtigen" Theorie umgehängt wird, damit nicht der Vorwurf von „entlaubten Bäumen, sterilen Felsen, herzlosen Automaten", der „diesen Wotans" da gemacht wird, doch gar zu bunt erscheine.

Denn diese „überhöheten Intervalle" sind eben Heldenschritte, es ist der Gang der Heroen, denen schon Natur mächtigere Glieder gegeben als unsereinem vom deutschen Philisterheim. Wie denn auch Gluck mit dem sicheren Gefühl des tragischen Künstlers ausruft, ob nicht schon Sophokles den unglücklichen König Oedipus seine beredten Klagen in einer Weise habe ausdrücken lassen, die ohne Zweifel den heftigsten Accent des Schmerzes gehabt hätten!

Wer also hier von „Klaffendem und Klängezerrendem", von „Starrheit und Härte", von „Bewegungs- und Leblosigkeit" sprechen kann, dürfte genau dasselbe antiken Heroenbildern, ja der Aeschyleischen Sprache vorwerfen, und allerdings bei „génies médiocres" würden diese Züge einer wahrhaft großen Charakteristik leicht als défauts, ja als

grotesk erscheinen. Freilich am Clavier, wenn man dies denn da so herstümpert und den großen Zug der Sache selbst zerzerrt, zerreißt, da muß es von selbst dem Ohre, das an moderne Stubenmusik gewöhnt ist, so unzusammenhängend und wohl gar „hohl und grinsend" vorkommen. Aber wer rückt denn mit der Nase unter ein Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle? Wer beurtheilt Säulenstatuen in einem engen Winkel und Bühnenmusik im Zimmer? Es ist einzig der Standpunkt des Beschauers, der hier das Bild verzerrt erscheinen läßt.

Damit wir aber zuletzt eine sichere Vorstellung davon gewinnen, wie hier in der That, was jener Tadler verlangt, eine Musik herrscht, die uns zu erfassen, zu ergreifen, in die Sphäre dieser erhabenen Gestalten hinein und zu ihnen empor zu ziehen vermag, sei noch kurz versucht, einen Eindruck davon zu erzeugen, wie nun Wagner wirklich und in der That dennoch stets aus dem tiefsten Born der Musik schöpft und uns auch stets ihre eigentlichen Wundergaben spendet.

Schiller sagt einmal zu Goethe, daß wenn er sich zum Dichten angeregt fühle, er zuerst eine musikalische Stimmung empfinde, aus der dann allmählich die Vorstellungen und Bilder emporschössen, die ihm zu Begriff und Wort für seine Verse würden. Ebenso berichtet uns Wagner in Bezug auf den Nibelungenring von den „plastischen Naturmotiven", die in immer individuellerer Entwickelung zu den Leidenschaftstendenzen der Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hätten. Ja so ist es! Er empfindet und erschaut zuerst die Urbewegung in diesem dichterischen Stoffe, der ihm da vorschwebt und sein eigenstes

Leben in dieser bekundet: *sie wird ihm Musik*, nach dem Sinn seines Ausspruches, daß das innerste Wesen aller Anschauung eigentlich Musik sei, und nach der Erkenntniß des Philosophen, daß sie die Idee der Welt selbst ist. Die Melodie, die er so gefunden, sie ist sozusagen die Seele des Menschen, die sich selbst den Körper gebaut: dieser steht in seiner ganzen schönen Nacktheit vor ihm, das „Ebenbild Gottes", der wahre Mensch, sei es der Mann, der Charakter, oder die holde Anmuth der Jungfrau, die Würde des Weibes. Ihnen wirft er nun, als Dichter, ganz so wie Rafael bei seinen Monumentalgestalten, deren nackte Skizzen uns ja noch aufbewahrt sind, das Gewand, das historische oder locale über; denn nur in seinem concreten Sein und Handeln können wir den Menschen auch nach seinem innern Wesen, verstehen. Dies ist dann selbst in der verschiedensten Bekleidung, nach Bewegung, Wort und Miene stets der *ganze*, der wirkliche *Mensch*, und daher kommt es, daß uns Wagner's Menschen, das heißt seine ihn charakterisirende Melodien so unmittelbar treffen und innerlich berühren und in allen Situationen dieselben bleiben, so daß Meister *Liszt* schon im Jahre 1850 von jenem „Lohengrin" sagen konnte, wenn die Musik dieser Oper selbst ihres schönen Textes beraubt wäre, würde sie doch noch ein Kunsterzeugniß ersten Ranges bleiben.

Und wie nahm dieses dichterische Erzeugungsvermögen in der Musik zu, als nun mit und durch diesen Lohengrin sich ihm selbst erst ihr hohes Können in seiner Fülle enthüllt hatte!

Die Göttin der Schönheit und Liebe entstieg dem Meere als dem Urmutterelemente des physischen Daseins, — welche

Fülle der Gestalten entstieg erst dem geistigen Mutterelemente der Musik bei diesem ihrem jüngsten Beherrscher! Der ganze Götterhimmel menschlicher Gestalten und Charaktere liegt hier neu und in einem unendlich geistigeren Elemente geboren vor uns, und wer solch einen Olympischen Zeus, solche Heroengestalten und Charitinnen gebildet hat, er sollte um „schöne Melodien" verlegen sein? Nein, er kennt den berückenden Zauber der Schönheit, die sogar weise Athener in ihrem Urtheilsspruch zu beirren vermochte, — er sollte uns verlocken, uns mit solch bloßem „heiterem Sinnenspiel" täuschen? Er kennt den Feuerbecher dieses Tranks, der, zuviel genossen, in den Eingeweiden brennt, — er sollte ihn uns anders credenzen, als wo wir gleich Faust in der That in den Zauberspiegel des Lebens blicken müssen, um dessen wahren Sinn zu erkennen? Nein, keusch und heilig hält er den Göttertrank der höchsten Schönheit, der die letzte Wahrheit birgt, dieser Meister, einem echten Hohenpriester gleich, der das Allerheiligste nur öffnet, wenn das tiefste Gemüth seiner Labung bedarf, um sich innerlich am Dasein zu erhalten. Dann aber spendet er ihn reich und voll und erzeugt durch seine Kraft in uns ebenfalls jene „Wandlung", der wir ein neues Leben verdanken. Richard Wagner's musikalischer Stil ist wie der je eines Menschen und Künstlers die Sprache seiner eigenen Seele, die sich dem Erhabenen und Bestandhabenden des Lebens wie der Kunst lebendig zu nahen gewußt hat.

III. Die Idee eines deutschen Nationaldramas.

Es ist heute, nachdem die Bayreuther Aufführungen den Blick wieder kräftig auf die Frage nach einem nationalen Drama und dem wahrhaften Gesammtkunstwerke gelenkt haben, von besonderem Interesse zu sehen, wie lange her und in wie weiten Kreisen die Geister beschäftigend dieselbe in dem letzteren Punkte ist und wie lebhaft aufreizend in dem ersteren, der nationalen Kunst, sie zumal für uns Deutsche seit mehr als hundert Jahren war.

Die Idee einer Wiederweckung der griechischen Tragödie, die auf die absichtsloseste und ganz unbefangen historisch sich entwickelnde Weise in der That die sämmtlichen Künste nach ihren Hauptwirkungsfactoren in sich vereinigte, entstand wie wir hörten zu der Zeit, als die Augen sämmtlicher höher Gebildeten sich wieder nach der halbvergessenen Welt jener höheren und höchsten Cultur der alten Griechen wendeten. Die Nationen, die in jenen Jahrhunderten weltgeschichtlich

Action machten, nahmen der Reihe nach von dieser Tragödie ihren Hauptkern, die Action, das Drama selbst, auf und suchten es jede in ihrer Weise wiederherzustellen: den Spaniern folgten die Engländer, und wie die Zeiten der Elisabeth ihren Shakespeare, so hatten die Ludwig's XIV. ihren Corneille, Racine und Molière. Die Italiener dagegen erfaßten nach ihrer ungleich mehr dem rein Aesthetischen zugewandten Cultur an der griechischen Tragödie zunächst dasjenige, dem sie die entscheidenden Wirkungen, von denen die Alten selbst so geradezu Wunderbares berichten, vor allem zuschreiben zu müssen meinten, das Musikalische. Sie nahmen zuerst einfach herrliche Dichtungen und trachteten, ihre Wirkung durch musikalische Recitation zu erhöhen. Und es gelang. Den Versuchen geistreich Gebildeter näherten sich bald Musiker wie Dichter und an die Stelle des blos Lyrischen oder gar Epischen trat das Dramatische. Antike Stoffe wurden für die Aufführung und Recitation hergerichtet, und wenn also man auch zunächst nur den Schein der Sache hatte und daher das Drama in musica bald ganz allgemein in Opera in musica, also unser heutiges „Oper" überging, so empfanden doch mit der Zeit mehr und mehr alle denkenden Geister, daß selbst in solchem noch halb kindischem Spiel mit der Musik ein hoher Sinn lag, und das einzige Wort Schiller's zu Goethe im Jahre 1797: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln könne," beweist, wie sehr 200 Jahre nach der Entstehung der Oper höchste Dichtergeister hier für die

Form des Dramas im Sinne eines allumfassenden Kunstwerkes ein Element ahnten, dessen sie selbst in all ihren edelsten und genialsten Erzeugnissen gerade für die Bühne schmerzlich zu entrathen hatten.

Wir wollen jetzt weiter, ohne jedoch zu nahe auf die principielle Seite der Sache einzugehen, so eine Anzahl von Aeußerungen der verschiedenen Zeiten und Nationen über diesen Gegenstand nach seinen zwei entscheidenden Seiten, nach der Seite eines nationalen und eines allumfassenden dramatischen Kunstwerkes, rein chronologisch aufreihen.

Die Franzosen, von Natur zur Kritik geneigt, eröffnen auch hier den Reigen. Sie hatten die Oper, wie überall von Italien fertig importirt, um 1640 bekommen, und der Streit um die Berechtigung und das Wesen dieses Kunstwerkes ist auf ihrem Boden am lebhaftesten geführt worden, bis vor ein paar Menschenaltern die Deutschen die Frage aufnahmen und sie mit gründlicheren Leistungen auf praktischem Gebiete auch gründlicher und erfolgreicher theoretisch erörterten.

Dem Franzosen mißfiel zunächst als unnatürlich, daß in diesem musikalischen Drama nicht ebenfalls wirklich die Handlung die Hauptsache war, sondern nur ein Gerüst bildete, an dem sich die üppigen Ranken einer anderen Kunst spielerisch prunkend aufbauten. Da ist denn schon 1676 der geistvolle Schriftsteller St. Evremont, der ganz bestimmt verlangt, wenigstens der Plan und die Anordnung des Ganzen müsse auch in der Oper dem Dichter anheimgegeben werden. Ihn unterstützt später der Abbé Du Bos mit dem Ausspruch, die Musik sei ja doch ebenfalls nur ein Mittel, der

Poesie eine neue Stärke zu geben. Und Remond de Saint Mard will bereits 1749, also nicht lange vor dem Erscheinen des großen Gluck, im Interesse dieser Poesie, das heißt der Dramatik, Dichter und Musiker in Einer Person vereinigt sehen und jedenfalls die Musik stets nur den Ausdruck, den sie von der Poesie empfangen, vollenden und beleben lassen, — welchem Verlangen wir sofort das Wort eines deutschen Zunftmeisters, das Wort von Händels Rivalen Mattheson in Hamburg in seinem „Vollkommenen Kapellmeister" von 1739 zur Seite stellen: „Niemand wird von einem Componisten fordern, daß er ein Poet erster oder zweiter Größe sei. Denn in beiden Stücken gleich ausnehmende Verdienste besitzen, möchte man für ein Wunderwerk halten." Wir werden bald sehen, daß noch ruhig nüchterner überlegende Landsleute von ihm dennoch nicht dieser Ansicht waren.

Jetzt folgen mit ein paar Notizen die Italiener, voran Graf Algarotti, dessen Aussprüche wir allüberall in diesen Fragen und selbst in den Vorreden Glucks zu seinen Opern wiederhallen hören. Ihn charakterisirt das eine Wort: „Der Dichter soll in seinem Geiste das ganze Drama umfassen." Der berühmte Contrapunktiker Padre Martini in Bologna dagegen, auch den weiteren Kreisen bekannt aus Mozart's Briefen, berührt nach seiner italienisch-musikalischen Natur nur einen Punkt der Sache, wenn er 1769 ausruft: „Wenn doch endlich ein Musiker nach dem Vorbilde der Griechen die Kunst wiederfände, die Leidenschaften zu wecken!"

Die Deutschen aber gehen schon damals viel weiter. Lessing hielt nach seiner das Wesen jeder Sache durchdrin-

genden Art dafür, die Vereinigung der Poesie und Musik scheine von der Natur selbst nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt. Die Erscheinung Händel's bringt dann sogar einen ebenfalls sehr speculativen Kopf wie Herder auf die bestimmte Hoffnung, daß nun bald einer kommen werde, der die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs umwerfe und ein „Odeum" aufrichte, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Action, Decoration Eines sind. Im Jahre 1767 aber war in Wien Gluck's „Alceste" aufgeführt, und wenn wir nichts hätten als das eine Wort ihrer späteren Widmung an den Großherzog Leopold von Toskana, daß es sich hier um die Reform jenes edlen Schauspiels handle, an dem sämmtliche schönen Künste so großen Antheil haben, wir wüßten schon daraus, daß die Idee der Sache diesem großen musikalischen Tragiker sehr nahe in den Gesichtskreis getreten war. Als dann auch, und zwar in Paris, nach Racine's Drama 1774 die „Iphigenie in Aulis" erschienen war, da verräth uns der Gluck selbst befreundete Kritiker Abbé Arnaud wohl dessen eigene Anschauung, wenn er sagt: „Ich sehnte mich stets nach einem großen musikalischen Gesammtkunstwerke, das ein und denselben Plan, dieselbe Steigerung des Interesses bekundete, die zu einer Tragödie gehören." Gluck war kein Poet, das heißt er war der Sprache und des Verses nicht mächtig. Aber er war ein Dichter der Scene, er gruppirte und ordnete die Handlung, und so fand 1800 selbst Schiller bei seiner Tauridischen Iphigenia „den dramatischen Gang des Stücks überaus ver-

ständig." Und welchen Antheil eben Gluck selbst an dieser Hauptsache, der Fassung und Führung der Handlung hatte, ergibt ein Blick in „Orpheus" und „Alceste". Wir haben dies an einer anderen Stelle, in dem kleinen Buche „Gluck und Wagner" bereits im Jahre 1870 dargelegt.

Der eigentliche Erfolg Gluck's bestand aber in seiner Recitation, also in der Musik. Und welchen Eindruck diese, die allerdings „die Kunst, die Leidenschaften zu wecken, wiedergefunden", nach allen Seiten und bei allen gebildeten Nationen gemacht hat, davon besitzen wir hundert und aber hundert Zeugnisse Wir führen nur eines derselben an, theils weil hier zugleich eine große Hoffnung ausgesprochen, ein weiter Ausblick eröffnet wird, theils weil damit allerdings fruchtbarer Samen gesät, entscheidende Wirkung erreicht ward.

Wieland hatte, um den Deutschen auch im großen Stile ein Repertorium für ihre neuerstehenden literarischen und kritischen Bestrebungen zu bieten, nach dem Vorbilde des weitverbreiteten Mercure de France in seinem kleinen Weimar einen „Teutschen Merkur" gegründet. Er ahnte schon bald, zumal nach Gluck's Erfolgen in Paris, daß die von den Literaten und Poeten damals noch arg verketzerte Oper einen lebensfähigen Kern enthalte und daß besonders in Deutschland daraus ein neuer Zweig der nationalen dramatischen Kunst entstehen könne. Er veröffentlichte 1775 in seinem Merkur einen „Versuch über das teutsche Singspiel". Darin kommt eben das merkwürdige Wort vor, das gleicherweise prophetisch für die Zukunft ist, wie es wirksam für die nächste Gegenwart wurde. Denn die Berufung des

Reichskammergerichts-Referendarius Johann Wolfgang Goethe von Frankfurt an den Hof von Wielands Zögling Carl August von Weimar im Herbst desselben Jahres 1775 beweist den Zusammenhang mit diesen Ideen und Intentionen Wielands und der Zeit, da ja Goethe selbst in diesen jüngeren Jahren eine Reihe von solchen „teutschen Singspielen" geschrieben hatte und bald noch mehr schreiben sollte. Wieland ruft hier nämlich aus: „Endlich haben wir die Epoche erlebt, wo der (sic!) mächtige Genie eines Gluck das große Werk der Reformation des Singspiels unternommen hat. Eine Reihe von Glucken würde dazu erfordert, um diese Oberherrschaft der unverdorbenen Natur, diese schöne Zusammenstimmung aller Theile zur Einheit des Ganzen auf dem lyrischen Schauplatze herrschend zu machen. Schon genug, daß er uns gezeigt hat, was die Musik thun könnte, wenn in diesen unsern Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre und in diesem Athen ein Perikles, der für das Singspiel thun wollte, was jener für die Tragödie des Sophokles und Euripides that!"

Nun, daß die dann unmittelbar folgende Zeit ein Menschenalter hindurch einen solchen Fürsten und ein solches Athen in der That in dem Gebiete der Dichtung auf die weithin fruchtbringendste Art besaß, darüber ist hier kein Wort zu sagen: Weimar und seine Dichterheroen mit ihrem Wirken für die Bühne sind ja aller Welt bekannt.

Aber Schiller hatte schon sogleich auch ganz direct eine Nationalbühne im Auge, und das Werk, das hier blühen sollte, konnte ihm nichts Anderes als die neu erweckte griechische Tragödie sein.

Er schreibt im Jahre 1783 von Mannheim aus: „Die Schaubühne ist der gemeinschaftliche Canal, in welcher von dem besseren Theile des Volkes das Licht der Weisheit herunterströmt und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet. Sie kann den größten Einfluß auf den Nationalgeist äußern. Wenn in all' unseren Stücken ein Hauptzug herrschte, — wenn unsere Dichter ihren Pinsel nur Volksgegenständen weihten, mit einem Worte, wenn wir es erlebten, eine wirkliche Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation." In Mannheim aber war es gewesen, wo wenig Jahre zuvor Mozart schon seinen Genius offenbart hatte. Wir erfahren aus seinen Briefen von 1777, welchen Eindruck er dort hinterlassen hatte und daß er dort „sehr beliebt" war. „Und wie würde ich erst beliebt werden, wenn ich der deutschen Nationalbühne in der Musik emporhülfe," ruft er dabei aus. So ist's kein Wunder, daß man dort seiner gedachte, wenn es galt, zunächst wenigstens wirklich eine deutsche Oper zu schaffen. Wir hören denn auch bei dieser Gelegenheit, wie ernst Mozart selbst über diesen Punkt dachte.

„Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette, es sollte ein anderes Gesicht bekommen," schreibt er am 21. März 1785 von Wien aus an den Mannheimer Poeten Klein über die damaligen Bestrebungen auf diesem Gebiete und fährt dann in ironischer Bitterkeit fort: „Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende Nationaltheater zur Blüthe gedeihen und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen,

deutsch zu denken, deutsch zu handeln und gar deutsch zu singen!!!"

Ein Jahr darauf erblickte „Figaro's Hochzeit" das Licht der Welt, und 1787 der „Don Juan". Nun war zu dem großen Stil in der Oper auch der freiere Lebenston gekommen. In Weimar horchen sie hoch auf. Die Musik sei so himmlisch, daß sie ihn selbst in der Probe unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger und Sängerinnen zu Thränen gerührt habe, schrieb ja im Jahre 1800 Schiller an Goethe über jene Gluck'sche „Iphigenie auf Tauris". Und als 1797 jene Aeußerung über die Oper gefallen war, antwortete Goethe: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben." Schiller hatte aber diese seine Hoffnung von der Wiedererstehung der antiken Tragödie auf folgende Weise motivirt: „In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schöneren Empfängnis. Hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgiltiger machen."

Wenn sich hier auch vorerst nur ästhetische Gründe als maßgebend einstellen, so liegt doch in der Berührung des Wunderbaren und vor allem des Idealen in der Oper eine

tiefinnere Ahnung von dem Wesen und der Bedeutung der Musik an sich, besonders in diesem Kunstwerk der Oper, Schon Wieland hatte von Gluck's Recitation ausgerufen, wenn wir uns einen würdigen sinnlichen Begriff von einer Götterſprache machen wollten, so müsse es diese musikalische Sprache sein. Aber erst Schopenhauer kommt mit voller Sicherheit auf die Vorstellung, daß wir es hier im höchsten Sinne mit einem Fundamentalen und Idealen zu thun haben. Er spricht seine Verwunderung darüber aus, daß von von der Musik eine Sprache geredet werde, die ganz unmittelbar Jedermann zu verstehen sei, da es hierzu gar keiner Vermittelung durch Begriffe bedürfe. Die Idee der Welt und ihrer wesentlichen Erscheinungen im Sinne Platos sind ihm das Object der Künste überhaupt. Während nun der Dichter diese Ideen durch eine nur ihm eigene Verwendung der rationalen Begriffe dem anschauenden Bewußtsein verdeutliche, glaubt Schopenhauer dagegen in der Musik selbst die Idee der Welt erkennen zu müssen, da derjenige, welcher sie gänzlich in Begriffen verdeutlichen könne, sich zugleich eine die Welt erklärende Philosophie vorgeführt haben würde.

Dies ward in der gleichen Zeit geschrieben, in der Beethoven der Welt in seinen Symphonien neben dem kosmischen Wesen der Musik auch ihr psychologisches und sagen wir es geradezu, tragisches Wesen völlig erschloß, und Wagner hat wohl Recht, wenn er diese That, die Wiedererhebung des deutschen Geistes zu seiner Würde auch innerhalb der Musik als die eigentliche That Beethovens preist. Er sagt in seiner Jubiläumsschrift von 1870: „Wir wissen,

daß der über den Bergen so sehr gefürchtete und gehaßte deutsche Geist es war, welcher überall, so auch auf dem Gebiete der Kunst, der künstlich geleiteten Verderbnis des europäischen Geistes erlösend entgegentrat. Haben wir auf anderen Gebieten unseren Lessing, Goethe, Schiller u. A. als unsere Erretter von dem Verkommen in jener Verderbnis gefeiert, so gilt es nun heute an diesem Musiker Beethoven nachzuweisen, daß durch ihn, da er in der reinsten Sprache aller Völker redete, der deutsche Geist den Menschengeist von tiefer Schmach erlöste. Denn indem er die zur bloßen gefälligen Kunst herabgesetzte Musik aus ihrem eigensten Wesen zu der Höhe ihres erhabenen Berufs wiedererhob, hat er uns das Verständnis derjenigen Kunst erschlossen, aus welcher die Welt jedem Bewußtsein so bestimmt sich erklärt, als die tiefste Philosophie sie nur dem begriffskundigen Denker erklären könnte. Und hierin einzig liegt das Verhältnis des großen Beethoven zur deutschen Nation begründet!"

Damit sind wir denn zugleich wieder auf unserer nächsten Spur, dem Bestreben, auch der im Leben wie in der Kunst gleicherweise entscheidenden Bühne eine nationale Production zu bereiten.

Wir dürfen uns hier noch kürzer fassen.

Den patriotischen Begeisterungen Klopstock's gingen die Gluck's würdig zur Seite: die „Hermannsschlacht" war in seinem Kopfe fertig und ist nur deshalb nicht aufgeschrieben worden, weil es dem Componisten an Instrumenten gebrach, die den Hall des Bardengesanges im deutschen Haine würdig ertönen lassen konnten. Schiller und Goethe dürfen

wir auch hier nicht nennen, ihre Aussprüche kennt Jedermann. Die bornirte Deutschthümelei und mittelalterliche Romantik trieb sie freilich jach zu allumfassenderen idealen Höhen. Allein Jean Paul hatte wohl Recht, wenn er im Jahre 1809, als der erste deutsche Volkskrieg, der österreichische unter Erzherzog Carl nahte, in seinen „Dämmerungen für Deutschland" gerade die „Weltseitigkeit" und das „Gleichgewicht unserer Kräfte" als das Auszeichnende des Deutschen rühmte. Die volle Hoffnung einer Wiedererstehung oder eigentlich ersten Vollerstehung des Deutschen auf dieser Grundlage aber hatte bereits kurz vorher fast unter den Augen des großen Napoleon, der diese unsere Eigenexistenz wenigstens politisch ganz in Frage zu stellen drohte, 1807 in Berlin der große Fichte ausgesprochen, in den berühmten „Reden an die deutsche Nation".

Er ruft hier dem Menschengeschlecht überhaupt zu, daß es sich endlich „mit Freiheit zu dem mache, was es eigentlich ursprünglich sei". Dermalen stehe dasselbe in der wahren Mitte seines Lebens auf der Erde, zwischen seinen beiden Hauptepochen, und allernächst sei es den Deutschen anzumuthen, vorangehend und vorbildend zu beginnen. Denn sie haben die im alten Europa errichtete gesellschaftliche Ordnung mit der im alten Asien aufbewahrten Religion zu bewahren gewußt, sie haben eine Ursprache, die Sprache aber bilde den Menschen mehr als umgekehrt, und bei einer solchen greife die Bildung tief ins Leben ein, es sei einem solchen Volke um diesen Erfolg der Bildung überhaupt recht eigentlich Ernst, es habe redlichen Fleiß und Ernst in allen Dingen des

Lebens und sei bildsam. Endlich hätten sie wahre Religion in der Form des Christenthums, in der das freie Denken des Alterthums eingeführt sei.

Während hier zuletzt also eine entscheidende Substanz unseres nationalen Daseins berührt wird, bringt ein anderer und zwar bezeichnend genug ein der Abstammung nach nicht einmal national Deutscher, Heinrich Heine, mit tiefster Wonne auf den Werth der deutschen Sprache. „Das deutsche Wort ist unser heiligstes Gut," schreibt der 20jährige Jüngling von Berlin aus, „ein Grenzstein Deutschlands, den kein schlauer Nachbar verrücken kann, ein Freiheitswecker, dem kein fremder Vergewaltiger die Zunge lähmen kann, eine Oriflamme in dem Kampfe für das Vaterland, ein Vaterland selbst demjenigen, dem Thorheit und Arglist ein Vaterland verweigern." Dies war im Beginn der schlimmen Restaurationszeit, als an die Stelle des einen fremden Tyrannen der vielleicht viel gefährlichere dreiköpfige andere getreten war, die heilige Allianz.

Allein die Wirkung der ersten allgemeinen äußeren Erhebung der Nation war doch nicht ganz erstorben, sie lebte tief innen wie eine Lebensflamme. Der spätere kirchliche Staatsphilosoph Hegel sagt in seiner „Philosophie der Geschichte" über die Befreiungskriege: „Jener große Kampf des Volkes um Selbständigkeit, um Vernichtung fremder gemüthloser Tyrannei hat die Nation aus dem Gröbsten herausgehauen und ihre Nationalität, den Grund alles lebendigen Lebens, gerettet. Es ist die sittliche Macht des Geistes, welche sich in ihrer Energie gefühlt und dies ihr Gefühl als

Gewalt und Macht der Wirklichkeit geltend gemacht hat. Wir müssen es für unschätzbar achten, daß unsere Nation in diesem Gefühle gelebt, gehandelt und gewirkt hat, einem Gefühle, worin sich alles Rechtliche, Moralische und Religiöse concentrirte. In solchem tiefen und allumfassenden Wirken erhebt sich der Geist in sich zu seiner Würde, die Flachheit des Lebens und die Schalheit der Interessen geht zu Grunde und die Oberflächlichkeit der Einsicht und Meinungen steht in ihrer Blöße da und verfliegt."

Und nun, wer hatte denn diesen Geist innerhalb der Kunst, sowie in letzter Reihe nur sie es kann, concentrirt, fixirt und zu jenen idealen Höhen erhoben, von denen fortwährend neuer Same in die Lande stiebt? Von der bildenden Kunst haben wir hier nicht zu reden, der „teutsche" König Ludwig I. hat ihr allerdings eine Stelle gegründet, wo sie mehr und mehr selbständig werden und ihre Eigenart ausbilden konnte, und sie strebt redlich darnach. Aber unsere Dichter versagten damals: die Classiker waren alt oder todt, die Romantiker experimentirten mit allerlei Dingen, die überall Einseitigkeit und Beschränkung verriethen, also einem „weltseitigen" Volke am wenigsten den Ausdruck seiner selbst verleihen konnten. Da kam die Musik zu Hilfe und bekundete, daß sie als eine andere „Ursprache" der Deutschen auch ihrer innersten Eigenart das Wort verleihen könne. Carl Maria von Weber heißt der deutsche Mann, der nur deutsch, ganz deutsch auch in dramatischen Dingen sang. Theodor Körner hatte ihm sozusagen das Wort auf die Lippen gelegt und sein Aufenthalt in Berlin während der

ersten Begeisterung der Freiheitskriege löste ihm die Zunge dazu, es auszusprechen. „Leyer und Schwert" war der weithinhallende vaterländische Kriegsgesang der Deutschen, und daß Weber von Stammesherkunft Oesterreicher war und für Kaiser und Reich das tiefstanhängliche Herz hatte, gab ihm den recht eigentlichen musikalischen und begeisternden Gemüthston zu diesen Liedern. Jetzt ging ihm diese Spur denn auch nicht wieder verloren und er fand mit ihr den Weg zum Herzen des deutschen Volkes. „Preciosa" spielt zwar in Spanien, aber nicht der südliche, der deutsche Himmel wölbt sich über diesen Liedern. „Freischütz", der echt deutsche Wald- und Volkston, „Euryanthe", der ritterlich schwungvolle höhere Lebenston einer Nation, die so eben ihre alte glanzvolle Heldenzeit wiedererwachen gesehen hatte, — in beiden Werken das Bestreben, eine deutsche Oper und wenn es gut ging, gar „ein vereinigtes Zusammenwirken aller Schwesterkünste" zu begründen! Daß das Erstere gelang, wissen wir, und wäre es auch nur aus dem Worte Richard Wagner's über Weber vom Jahre 1844: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du! — Siehe, nun läßt dir der Brite Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche. Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Bluts, ein Stück von seinem Herzen!"

Dieses Verlangen einer deutschen und zugleich wahren dramatischen Kunst, es blieb fortan stetig wirkend. Welche Weltumzüge machten nicht in den jetzt folgenden Dreißiger Jahren die „großen Opern" Meyerbeers! Das deutsche

Urtheil lautete das eine Mal blos spottend: „Ich mag nicht zusehen, wenn die Katholiken auf die Protestanten schießen und ein Jude die Musik dazu macht," das andere Mal vernichtend ernst: „Autodafé über Natur und Dichtkunst!" Und wie schön ist das Wort desjenigen Dichters, der in seinem sinnigen westfälischen Idyll „Der Oberhof" uns zuerst wenigstens nach ihrer nächsten besonderen Physiognomie die deutsche Volksexistenz gezeigt hat und so der Vater der Dorfgeschichten wurde, das Wort in Immermann's „Münchhausen": „Ja du mein deutsches Vaterland, du bleibst der ewig geweihte Heerd, die Geburtsstätte des ewig geweihten Feuers. Ueberall auf jedem Fleckchen in dir wird dem Dienste des Unsichtbaren geopfert, und der Deutsche ist ein Abraham, der dem Herrn den Altar baut allerwege, wo er auch nur die Nacht über gerastet hat."

Die Romantiker waren es dann allerdings, die mit voller Energie die Fährte dieses Eigenlebens der Nation auch hinter ihrer Geschichte suchten. Tieck ward durch seine spanischen Studien auf das Bedürfnis einer volksthümlichen Grundlage für das Drama geführt, verlangte ein „nationales lyrisches Drama". Platen spricht es 1825 in einer Auseinandersetzung der Bedeutung des Theaters als eines National-Institutes als eine erste deutliche Ahnung von der Sache aus: „Ich glaube, daß der deutsche Dramatiker noch manchen Schatz in den uns zum Theil von epischen Dichtern mitgetheilten als auch anderweitig aufbewahrten Mythen zu heben hat." Diese „Mythen" selbst wurden uns aber erst sehr allmählich wiedererschlossen. Herder hatte freilich schon

1772 in seinen „Stimmen der Völker" auch einige der nordischen Götterlieder übersetzt mitgetheilt; 1814 und 1815 folgten Hagen und Grimm mit der Uebersetzung der Edda und der Heldenlieder; das Nibelungenlied besaß man schon länger wieder. Aber stets fehlte noch der rechte Sinn dafür, die Zeit war nicht reif für diese tiefliegenden Geistes- und Poesieschätze. Darum mangelte auch den dichterischen Versuchen der rechte Ton, sie alterthümelten zu viel, sie waren zu sehr altfränkisch, nicht modern frei und unbefangen, nicht in dem ewig jugendlichen Geiste der Nation, in dem unsterblichen Weben und Leben gehalten, das diese Mythengestalten, vorab unseren Siegfried selbst umfließt. Darum nahm die Zeit, die Nation auch nur vorübergehend Notiz davon.

Wir nennen hier blos einige wenige: Fouqué's „Sigurd der Schlangentödter" vom Jahre 1808, dem noch zwei Heldenspiele folgten, und das Ganze war bezeichnend genug — Fichte gewidmet; „Die Nibelungen" von F. R. Hermann vom Jahre 1819; dazwischen fielen auch Uhland's „Jung Siegfried war ein stolzer Knab'" und Schenkendorff's „O meine hohe Zeit", die Erinnerungen des Rheines an seine Nibelungentage; „Der Nibelungen Hort" von Raupach vom Jahre 1834; „Die Mähr vom hörnen Siegfried" von Hagendorf und Wurm's „Nibelungen, Siegfried's Tod" vom Jahre 1839.

In den gleichen Jahren ward aber etwas geschrieben, das dem freien Heldengeist dieser alten Welt wenigstens in dem einen Punkte einer wahrhaft schöpferischen Begeisterung für die eigene politische Existenz und Größe näher kommt

als fast alle jene Versuche mit dem Stoffe selbst, Richard Wagner's „Rienzi, der letzte der Tribunen."

Dies waren die ersten dramatischen Wehen der 1849er Jahre mit ihrem Rufen nach deutscher Einheit und Größe und ihren Resultaten vom Jahre 1870, die das Wort von der „Königin der Welt" fast wahr machen zu wollen schienen.

Aber während andere Dichter, wie z. B. Em. Geibel mit seiner „Brunhild" vom Jahre 1857, F. Hebbel mit seinen „Nibelungen" von 1862, R. Waldmüller ebenfalls mit einer „Brunhild" nicht lange nach der ersten großen Erhebung der Nation zu sich selbst und ihrem Wesen hervortraten, hatte dieser Wagner schon längst hinter das Beschränkte des blos äußerlich Geschichtlichen geschaut und den Weg beschritten, der uns im Kunstwerke auch zu dem tieferen ethischen und geistigen Kern unserer Vergangenheit führt. Dem „Rienzi" folgten vom Jahre 1841—1848 „Der fliegende Holländer", der „Tannhäuser" und der „Lohengrin".

So ward Wagner unser nationaler Mythenerwecker, und er faßte dieses Ziel des Rechten und Ganzen fest und fester in's Auge. Seine Elsa hatte ihn den Siegfried finden gelehrt, die Seele des Volkes seinen Genius. „Siegfrieds Tod" war schon vor 1848 fertig. Ihm folgte rasch und zwar in der Verbannung „Jung Siegfried", und bereits Anfangs der Fünfziger Jahre war die Textdichtung vom „Ring des Nibelungen" ebenfalls fertig. In welcher Weise nun mit diesem letzteren Werke ein erstes umfassendes Nationaldrama vorliegt, das aber als Wiederstehung der griechischen Tragödie zugleich ein Gesammtkunstwerk wäre und so im Stoffe wie

in der Form sich mit den Erscheinungen und Bedürfnissen des modernen Geistes überhaupt deckte, darüber hat sich jetzt, nachdem das Werk immer deutlicher vor die Augen der Nation sich hinstellt, allmählich auch ihr Urtheil selbständig zu bilden, und diese Skizze der Idee eines solchen Kunstwerks, wie es uns zuletzt wieder in Wagner's „Parsifal" erstanden, sollte auch auf's Neue darauf hinweisen, wie alt und weit verzweigt diese Frage selbst ist. Denn einer Nation, der einer ihrer edelsten Söhne „redlichen Fleiß und Ernst in allen Dingen des Lebens" zugeschrieben hat, kann es auch in einer so ernsten Frage wie der Zukunft unserer Kunst nicht mangeln, mit dem ihr eigenen würdigen Ernste an dieselbe heranzutreten und sie sich sicher zu beantworten.

IV. Die erste deutsche Tendenzoper.

Es ist bekannt genug, daß der Untergrund von Mozart's „Zauberflöte" mit den Ideen und Empfindungen zusammenhängt, welche im vorigen Jahrhundert abseits von der Kirche, die dem Gebildeten von damals immer fremder wurde, die Edleren der Nation, vor allem in Oesterreich zu Verbindungen vereinigten, in denen sich das höhere Bedürfnis der menschlichen Natur auf seine eigene Weise zu befriedigen suchte. Der bedeutendste dieser Orden war der der Freimaurer, der aus alten Tagen jetzt neu erstand, und der Verherrlichung seiner Absichten ist wesentlich die Zauberflöte geweiht. Denn obwohl dieselben ausdrücklich lauteten: „Gutes thun, die Noth der Menschheit erleichtern, Menschenhaß vermindern", also die Ideen der Religion, vor allen der christlichen ebenfalls verwirklichen hießen, so wurden dennoch wegen der zugleich dort verfolgten Tendenzen der Aufklärung, die namentlich dem mittelalterlichen Mönchsthum

entgegentrat, und wegen der anscheinend politischen Gefahr solcher geheimnisvollen Verbindungen bald auf dieselbe Weise die Kirche und der Staat die heftigsten Verfolger des Ordens, namentlich in jenem Oesterreich, dessen treuester Sohn Mozart geworden war.

Somit liegt in diesem Werke die erste große historische Tendenzoper vor. Und sie wurde, weil das Ganze im idealsten Sinne erfaßt und im erhabensten Stile ausgeführt ward, von einer früh und spät nicht übertroffenen Popularität. Ja F. Liszt nannte infolge dessen sogar den Nibelungenring von vornhinein die „Zauberflöte unserer Zeit". Wir wollen daher hier die sicheren historischen Nachrichten über die Sache geben, wie wir sie nach den neuesten Quellen zusammengestellt haben.

Bereits am 7. März 1743 nämlich hatte die allerdings der Kirche sehr ergebene Maria Theresia eine Versammlung der kurz vorher gestifteten Loge „Zu den drei Kanonen", der auch ihr Gemahl Franz I. angehörte, durch mehrere hundert Mann Grenadiere und Cürassiere überfallen und aufheben lassen. Gegen 18 Freimaurer wurden dabei sogar in Haft gebracht. Dem Verhöre wohnten der Cardinal und Erzbischof von Wien und der päpstliche Nuntius bei. Franz I. soll damals ebenfalls in der Loge gegenwärtig gewesen sein und war den Verfolgungen der Soldaten nur mit Mühe auf einer Hintertreppe entgangen. Doch vernehmen wir bei dem Machtschritte wenigstens auf Seite der Kaiserin von einem versöhnenden menschlichen Beweggrunde. „Die Bulle Benedict's XIV. vom 18. Mai 1751 gab den Feinden des Ordens eine neue Waffe zu seiner Verfolgung,"

erzählt nämlich Lewi's Geschichte der Freimaurerei in Oesterreich. „Zu ihnen gesellten sich ein Theil des weiblichen Hofstaates der Kaiserin und mehrere Hofdamen, welche von den Jesuiten geleitet die Fürstin von der empfindlichsten Seite der Weiblichkeit angriffen und ihr die Treue ihres Gatten zu verdächtigen suchten. Unter den ältesten Bewohner Wiens hat sich aus jenen Tagen noch die traditionelle Sage bis heute erhalten: Maria Theresia soll eines Tages, um Gewißheit über diesen Punkt zu erhalten, in Gesellschaft einer vertrauten Dame in männlicher Kleidung ihrem Gatten in die Versammlung der Loge gefolgt sein, habe aber dieselbe alsbald verlassen, als sie Niemand vom weiblichen Geschlechte daselbst gesehen hätte." Genug aber, im Jahre 1764 erschien im Namen der Kaiserin eine Verordnung, durch welche die Freimaurerei in allen österreichischen Staaten aufgehoben wurde.

Wie nun der alte Fritz sich rückhaltslos den aufklärerischen Ideen der französischen Encyklopädisten hingegeben und Voltaire zu sich ins Land gerufen hatte, so ward er auch darin das Vorbild des ihm überall nacheifernden Joseph II., daß derselbe, der allerdings in den Ideen des Freimaurerordens erzogen worden war, auch den humanistischen und freisinnigen Tendenzen desselben huldigte. Er war „Freimaurer ohne Schurz" und verfügte am 12. December 1785 durch ein eigenhändiges Cabinetsschreiben, daß alle Landesregierungen seines Reiches den Freimaurern vollkommene Freiheit und allen Schutz zu gewähren hätten.

Jetzt blühte der Orden ist Oesterreich rasch und schön auf. Schon im Jahre 1781 hatte sich ein Verein der vor-

züglichsten Köpfe Wiens gebildet. Der Zweck desselben war „zur Beförderung der Gewissens- und Denkfreiheit zu wirken und den Aberglauben und die Schwärmerei, mithin also die Hauptstütze von beiden, das Mönchswesen, zu bekämpfen." „Reinhold und seine Jugendfreunde Alzinger, Blumauer, Haschka, Leon, Ratschky waren die eifrigsten Theilnehmer an diesem Bunde," erzählt „Reinhold's Leben". „Um die äußere Verbindung der durch Sinn und Herz Vereinten auf eine angemessene Weise zu unterhalten, bedienten sie sich der Formen der Maurerei," heißt es dabei ausdrücklich, um zu betonen, daß es die Sache war, was hier galt, nicht die Form oder gar bloße Geheimnisthuerei. „Mit den Waffen der Gelehrsamkeit und Beredsamkeit, bald im ernsten, bald im scherzenden Tone stritten die Einträchtigen wider ihre in dieser Kampfesweise ihnen keineswegs gewachsenen Gegner."

Führer dieser ganzen schönen freieren Bewegung, die einen „geistigen Tempelbau" aufführen wollte, in welchem die Priester der Menschheit walteten, war der im Jahre 1742 zu Karlsburg geborene, durch wichtige technische Erfindungen hervorragende Mineraloge Ignatz von Born, seit 1779 wirkl. Hofrath in Wien. „Born war in der That der Oberpriester der Freimaurerei in Wien, nach Geist und Gemüth gleich lauter und edel, ein freidenkender und freimüthiger Mann, ein tiefer Kenner der Natur. 1780—1785, in der schönsten Blüthezeit der Freimaurerei in Oesterreich, war er die Seele der gesammten deutschen Freimaurerei der damaligen Zeit und zwar dadurch, daß er Lessing's Geist in sich aufgenommen hatte," sagt eine 1866 erschienene Schrift

„Die Zauberflöte", deren ungenannter Verfasser „Bruder" ist. Er vereinigte in seiner Loge „Zur wahren Eintracht" außer den genannten Männern noch Retzer, Gemmingen, Denis, Eckhel, Michaeler und — Haydn. Ihm war nun auch der seit jener Zeit in Wien weilende Mozart befreundet und hatte ihm zu Ehren, als man in der Loge Borns wichtige Entdeckung der Anquickung feierte, am 20. April 1785 bereits eine Cantate „Maurerfreude" componirt. Er dagegen schrieb am 27. April 1787 dem Meister der „Entführung" und des „Figaro" lateinisch Folgendes ins Stammbuch: „Delischer Apollo, der du deine Kunst, deine Gaben unserem Mozart geschenkt hast, damit er dem Begehrenden die Töne gebe, welche Hand und Sinn wollen, helle, schwere, rasche, langsame, singende, klagende, große, kleine, ohne allen Mißklang zusammenklingende, gieb, daß mit der holden Musik seiner Leyer auch die Zahl der glücklichen Tage zusammenstimme und die Harmonie eines holden Geschickes."

In den gleichen Tagen sollte Mozart einen herben Schmerz erfahren: sein Vater starb, der geliebte Führer seines Lebens. Mozart war damals bereits Maurer. Sein Bedürfnis nach edlerer geistigen Nahrung wie seine ganze Gemüthsart mußten ihn diesen Bestrebungen von selbst nähern, und wie ernst er die Sache auffaßte, sagt uns sein letzter Brief an den Vater, in dem er den Tod als den „wahren Schlüssel der Glückseligkeit" preist und sich glücklich schätzt, ihn — eben in diesem Freimaurerorden — gefunden zu haben. Er war ein sehr eifriger Bruder und hatte sogar

den Gedanken gefaßt, selbst eine geheime Gesellschaft zu gründen, und deren Statuten bereits entworfen.

Die Würde der Maurerei begann aber auch bereits damals schon arg auf die Probe gestellt zu werden: theils daß sie jetzt Modesache ward, theils gerade dadurch, daß ihr sozusagen ein officieller Charakter aufgedrückt worden war, seit Kaiser Joseph II. sie öffentlich anerkannt hatte, brachte unreine Elemente und damit Streit hinein und erniedrigte die Logen dann rasch zu einer gegenseitigen Unterhaltungs- und Unterstützungssache. Born selbst trat 1786 aus, Mozart aber hielt an dessen Grundsätzen fest. „Nach Borns Anweisung und nach seinem Unterricht wird in der Zauberflöte die Freimaurerei aufgefaßt und dargestellt," sagt jene Schrift ausdrücklich. Den Hauptanlaß, die weise Lehre künstlerisch zu verherrlichen, gab jedoch die Verfolgung, in die nach der Thronbesteigung Leopolds II. der Orden vom Jahre 1791 an verfiel.

Die Verdächtigungen gingen besonders von L. A Hoffmann aus, der von den Wiener Logen viele Unterstützung genossen hatte. Dieser „freimaurerische Judas und Erzschelm" hatte sich die Gunst des neuen Kaisers zu erschleichen gewußt. Der Günstling ermangelte — wie erzählt wird — nicht, den durch frühere Machinationen bereits arg eingeschüchterten Herrscher vollends rathlos zu machen. Er sprach von einer gefährlichen Propaganda, von einer Anzahl einander affiliirter Jacobinerclubs und schwor alle denkbaren Eide, daß die österreichische Revolution vor der Thür stehe. Gottlob, daß die Fäden der Verschwörung sich in seinen Händen

befänden und daß es ihm sogar gelungen sei, den Versammlungslocalen der geheimen Gesellschaft auf die Spur zu kommen, sagt er in steigender Calumniation. Daher der Ausruf der „drei Damen“:

„Man zischelt viel sich in die Ohren
Von dieser Priester falschem Sinn.“

Der geängstigte Monarch gab dem zudringlichen Warner in der That carte blanche und säumte nicht, ihn bei den wichtigsten politischen Angelegenheiten zu Rathe zu ziehen, ließ ihn später sogar einmal in einem sechsspännigen Wagen in die geheime Conferenz abholen.

Jetzt galt's zu handeln, und die Reihe der Vertheidigungen der guten Sache eröffnete die -- „Zauberflöte“.

„Von ihrer Zeit verstoßen flüchte
Die ernste Wahrheit zum Gedichte!“

singt der Dichter. Und wenn bekanntlich auch erst in zweiter Linie und durch einen Zufall veranlaßt, in das ursprüngliche bloße Zauberspiel jener ernstere Gehalt hineingewebt ward, so ist es doch nicht unrichtig, zu behaupten, die „Zauberflöte“ sei eine „kühne Mannesthat“ gewesen, indem sie trotz aller Ungunst und Feindseligkeit die edle Sache vor der Oeffentlichkeit vertheidigte und sogar durchaus rechtfertigte. Denn Worte wie die Tamino's:

„Geschwätz, von Weibern nachgesagt,
Von Heuchlern aber ausgedacht!“

zielten auf jene Jesuiten, welche diesmal bei der Regierung die Wirren in Paris geschickt zu benützen wußten, und gegen

diesen doppelten Feind ihn zu stählen, mochten die „drei Knaben" dem jungen Prinzen wohl zurufen: „Sei ein Mann, dann, Jüngling, wirst Du männlich siegen!" Diesen „Mann" ersehnte alles dem Regiment von „alten Weibern" gegenüber, — „Bewahret euch vor Weibertücken!" singt der Sprecher — und Tamino hat den wahrhaft ideal edlen Zug seiner Töne wohl der warmen Erinnerung zu verdanken, die das österreichische Volk, und Mozart voran, für seinen Joseph II. hatte, während dieses Volk selbst mit Grund nach seinem innersten Kern in Pamina und nach seiner heiteren Art, das Leben zu genießen, in dem gefiederten Ehepaar geschaut wird, dessen männlichen Theil sich der närrische Schikaneder selbst bewahrt hatte. Die „Königin der Nacht" mag dann ebenso als eine Reminiscenz an die Kaiserin Maria Theresia gelten, der einst ebenfalls ihr Volk nach seinem besseren Instinct entrissen worden war. Und daß ihr der wachsame „Schwarze" Monostatos, der Alleinstehende, d. h. die Clerisei und das Mönchsthum, zu Dienste steht, ist zwar naiv genug dargestellt, entspricht aber den Thatsachen.

Endlich der Schauplatz und das Costüm des ganzen Werkes sind auf Born zurückzuführen, der 1784 sein „Journal für Freimaurer" mit einer Abhandlung über die Mysterien der Aegypter eingeführt hatte. Denn hier heißt es: „Der Profane sah in dem Bild der Sonne und des Mondes den Osiris und die Isis. Im mystischen Verstande aber war die Sonne die oberste einzige Gottheit, und der Mond das Bild der Allmacht des Schöpfers." Ferner: „Wahrheit, Weisheit und das Wohl der Menschen waren

die Endzwecke der Mysterien." Dabei fragt dann der Oberpriester der österreichischen Freimaurer von damals: „Ist Wahrheit, Weisheit und die Beförderung der Glückseligkeit nicht auch der eigentliche Zweck unserer Verbindung? Ist Wahrheit nicht das gleichsam verlorene Meisterwort, über dessen Wiederauffindung wir uns in den Freistätten, die wir der Tugend bauen, freuen?"

Danach können wir uns nun leicht die Textesworte der „Zauberflöte" nach ihrem wirklichen Sinne auslegen, in dessen Ueberzeugung man so zuversichtlich war, daß die „drei Knaben" bei Beginn der Katastrophe singen: „Bald siegt der weise Mann!" Und die Gesellschaft der „Schwarzen" bekennt am Schlusse: „Zerschmettert, vernichtet ist unsre Macht, wir alle gestürzet in ewige Nacht!"

Wer aber hat zu diesem „weisen Mann" selbst gesessen, der mehr als alles Mozart's eigene Seelengestalt in voller idealen Hoheit zeigt?

Zunächst zweifelsohne der eigene Vater, von dem er „des Lebens ernstes Führen" gelernt hatte und dem er schon in seinen Briefen Worte sagt, die aus der innersten Tiefe seines Gemüthes kommen, — dann aber wohl ebenso unzweifelhaft für die monumentale Ausführung der Gestalt dieses Sarastro jener edele Ignaz von Born, der Begründer derjenigen geistigen Institution in Oesterreich, in der auch Mozart mit Ernst das Heil der Zeit erblickte. „Die Aufklärung einer neuen Zeit war dem österreichischen Volk zugeführt worden, ein sittlich-edler und sittlich-freier Geist war eingedrungen," sagt unsere Schrift. Und daß am 28. August

1791, also während der Composition der „Zauberflöte" dieser „weise Mann" Oesterreichs selbst starb, mochte Mozart noch mehr bestimmen, seinem Bestreben hier das schönste Denkmal zu setzen: der Marsch, mit dem im 2. Aufzuge die Stätte der Weisen weihevoll erschlossen wird, und die Ouvertüre des ganzen Werkes, welche die Maurerdevise „Durch Nacht zum Licht!" so herrlich strahlend verkündet, fallen mit Sicherheit in den September 1791, also nach Born's Tode.

Allein wie sehr auch ohne allen Zweifel die „Ideen," die dem ganzen Werke zu Grunde liegen, den Künstler hier erhoben und zu einer höheren Betrachtung der Welt geführt haben mögen, — bei Mozart war doch der letzte Born, aus dem er schöpfte, das eigene Herz. Und wenn er also schon von diesem ewig jugendlich belebenden Pulsschlage heraus auch die neue Belmonte-Gestalt, den Tamino beseelte, so ward ebenso Pamina zu dem „bezaubernd schönen Bildnis" nur dadurch, daß Mozart in seiner Constanze jenen holden Widerhall aller Güte und Liebe gefunden hatte, die in seinem eigenen echt deutschen Gemüthe lebte. Selbst Sarastro hat den letzten erquickenden und erhebenden Ton seines unsterblichen Mahnwortes „In diesen heiligen Hallen kennt man die Rache nicht" der eigenen Brust Mozart's entlehnt, wie sie zuerst an der liebenden Hand des „besten Vaters" zu Kraft und Selbständigkeit gediehen war und dann allerdings in diesem Wien und Oesterreich ebenfalls einen Widerhall gewonnen hatte, der wie ein Echo den Ton verdoppelte. „Soll ich meinen guten Kaiser verlassen?" — diese eine Frage Mozarts', als ihm vorgeworfen ward, warum er die

Einladung Friedrich Wilhelms II. nach Berlin zu kommen nicht angenommen habe, sagt uns Alles. Oesterreich war ihm seine Liebe und sein Leben. In der That, er hatte es in einem Augenblicke kennen gelernt, als es auf der vollen Höhe der idealen Bestrebungen einer Nation stand. Die „Zauberflöte" aber bleibt der schönste künstlerische Ausdruck dieser großen Erlebung des Künstlers und der Zeit Oesterreichs und ist zugleich ein Anstoß wirksamster Art geworden, die musikalische Bühne zu einem Orte zu machen, wo dem Volke im weitesten Umfange edlere Anschauung und höhere Cultur gepredigt wird.

V. Die Nibelungensage und die deutsche Nation.

Versetzen wir uns in jene hohen Tage unserer Geschichte zurück, als nach Hegel's kräftigem Ausspruch die deutsche Nation als solche „aus dem Gröbsten herausgehauen ward", in die Freiheitskriege von 1813—14. Napoleon hatte die harte Tyrannenhand fast über ganz Deutschland gebreitet. Und nicht bloß mit dem Recht des Eroberers, nein mit dem vollen Anspruch der Herrschaft und zwar der Weltherrschaft, hielt er diese deutschen Lande als untergebene Stämme und Provinzen in Händen: sein russischer Feldzug sollte den modernen Alexanderzug eröffnen, Moskau nur die Winterstation der „großen Armee" für die Eroberung Indiens, der Wiege der Menschheit, sein.

Nirgends verspürte das Volk die Geißel der Fremdherrschaft härter als in Norddeutschland. Bis in's Tiefste des Frauengemüthes hinein drang sogar ihre Schmach, ihre unerträgliche Schmach. Frauen schürten die Jugend zur

Empörung, zur Erhebung, Frauen opferten auf dem Altare derselben ihre Güter, ja indem sie gar in die Reihen der Kämpfenden eintraten, ihre Leiber. Wagner hieß der Verwalter der sächsischen Polizei in Leipzig, der in jenen Jahren, als die französischen Marschälle erst durch Requirirung, dann in wirklicher Kriegsführung gar viel und entscheidend in diesem Sachsen und Leipzig eingriffen und hausten, die Vertretung des Polizeidirectors hatte, also factisch Polizeichef war. Ihm ward am 22. Mai 1813 ein Sohn geboren, Richard Wilhelm genannt. Sollten irgend andere Eindrücke bei dem jungen Knaben lebhafter und tiefer gewesen sein, als die von der Erhebung seines eigenen Vaterlandes zur Abwerfung fremder Tyrannei, von der Vater und Mutter gleich persönliche Erfahrung hatten und gleich anschaulich begeisternde Schilderung machen konnten?

Mit sechs Jahren verlor der Knabe den Vater. Der zweite Mann der Mutter war Hofschauspieler in Dresden und so kam Richard Wagner frühe an den Ort, wo wenigstens in der Kunst, in der Oper zuerst der volle und tiefste Ton des Deutschen erklang. Die Schule, das Lernen war dasjenige, wohin es den hellen Geist des Knaben drängte, deshalb ward ihm nicht die bisher bei Künstlern gewohnte einseitige Ausbildung irgend eines Talentes zu Theil, sondern jene wasserhelle Geistesbildung, in der sich nachher die verschiedenen Gebiete des Lebens und der Bildung wie die Farben des Sonnenstrahles brechen und nach ihrer vollen Art darstellen können. Nur Eines empfand er schon damals auch von der Kunst ganz, ihr — Ganzes. Und nicht blos

wie sich dieses Ganze des Kunstvermögens am reinsten und unmittelbar ergreifendsten auf den Brettern darstellt, von denen unser erster großer Dramatiker, Schiller, selbst gesagt hat, daß sie „die Welt bedeuten", — nein auch nach der anderen Seite, nach der Seite der Totalität ihres Gehaltes, ihrer Substanz empfand er, dem doch Shakespeare wie die antike Tragödie schon damals nahe genug bekannt waren, diese Kunst ganz; — wenn anders das Besondere einer bestimmten Nation, das Concrete und Individuelle ihres Empfindens und Denkens für sie selbst sogar dann ein Ganzes ist, wenn es zunächst auch nur in Form des Patriotischen oder der bloßen heimatlichen Naturgrundlage erscheint! Carl Maria von Weber war der Künstler, der den deutschen Vaterlandston zunächst wirksam anschlug, um ihn bald in „Freischütz" und „Euryanthe" zum ersten Mal als Grundton unserer Brust, als den Widerhall unseres innersten Lebensgewebes erklingen zu lassen. „Nicht Kaiser und nicht König, aber so dastehen und dirigiren!" war es in dem jugendlichen Herzen Wagners widergeklungen, als er bei der Aufführung jener edlen Werke deutschnationalen Stiles mit frohem Erzittern gefühlt, welche Macht eine solche Kunst hat, wenn sie wie bei diesem C. M. von Weber den Lebenston der eigenen Zeit und Nation trifft.

Auf dem Gymnasium ward dann dem lebensprühenden Gemüthe dieses Jünglings schon klar, daß er zur Musik bestimmt sei, und er bezog die Universität Leipzig, um sich zu dieser Kunst auch in geistiger Hinsicht vollständig vorzubilden. Beethoven war es, der hier ebenfalls entscheidend

in seine Lebenssphäre getreten war, und das eine Wort dieses Künstlers, über jenen Napoleon nach der Schlacht bei Jena gesprochen: „Schade, daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst, ich würde ihn doch besiegen!" beweist, daß hier jener hehre alte deutsche Geist der Kraft und Selbständigkeit, der energische Wille des Eigenen völlig wiedererwacht war und die Grundlage eines ganz neuen Schaffens, ja einer neuen Welt bildete. „Ich beschloß, Musiker zu werden," sagt Wagner selbst von jener Periode, in der ihm diese neue Weltsprache, die doch im tiefsten Sinne eine deutsche Sprache, eine Sprache des deutschen Geistes ist, die Musik, nach ihrem Wesen aufgegangen war. Und mit der Energie, die dieses Beethoven Lebensfaser bildete und die aus dem Erwachen des deutschen Volkes heraus auch ein so „weiches Männel" wie jenen Weber zum kräftigen Sänger männlichster Gefühle gemacht hatte, ward hier ans Werk gegangen und in dunkler Ahnung hoher Ziele auch die trockenste Schule der Sache selbst durchgemacht.

„Was Sie durch dieses trockene Studium gelernt haben, heißt Selbständigkeit," sagte ihm sein Lehrer, jener Zögling derselben hohen Schule der Musik, von der aus der große Sebastian Bach seiner Nation und der Menschheit gezeigt hatte, daß auch in dem gegen Rom protestirenden christlichen Bekenntniß wie in jener alten Zeit ihrer ersten wahren Erstehung die Musik noch die wahre Tochter der Religion und speciell des Christenthums sei. Und daß unser Wagner diese letzte Geburtsstätte seiner Kunst kennt, bekunden gerade die tiefsten und seelenbefreiendsten

Stellen, die seine eigenen Werke von „Tannhäuser" bis zum „Nibelungenring" besitzen.

Nun ward er Capellmeister, zuerst in Rudolstadt und Magdeburg, dann rasch hintereinander in Königsberg und Riga. Die jammervolle Knechtung, die seine Nation die Generation vorher hindurch politisch zu erleiden gehabt, sollte er jetzt auf dem Gebiete der Kunst und damit fast der gesammten höheren menschlichen Existenz persönlich bitter genug erfahren. Paris war für alle socialen und Culturdinge der Vorort Europas, in jenen Dreißiger Jahren fast mehr als je zuvor. Aus dem Elend der kleinen deutschen Städte, der deutschen Provinztheater herauszukommen, ward allmählich ein Herzblutdrang dieses feurigen jungen deutschen Künstlers: ein großer Erfolg eben an jener entscheidenden Cultur- und Kunststätte Europas sollte ihn selbst womöglich an die Spitze, jedenfalls aber zu einem segensreichen Einfluß auf die künstlerischen Zustände des eigenen Vaterlandes führen. Bulwer's „Rienzi, der letzte der Tribunen" war ein Roman, der damals alle Welt beschäftigte. Der Jammer der eigenen Tage erweckt in dem jungen Römer die Erinnerung, die Empfindung der großen Zeit seiner Nation, — und schmachteten wir Deutsche damals nicht in der völlig gleichen Schmach, in der entwürdigenden Knechtschaft einer „heiligen Allianz"? Mit einem solchen Werke von diesem Paris selbst aus seinem deutschen Volke das Gefühl seiner Bestimmung wiederzuerwecken, ihm das erlösende Wort der Selbstbefreiung zuzurufen, das wäre eine That! So ward das Werk selbst in einem Umfange und einem Stile entworfen, daß nur

die Grand' Opéra in Paris seiner wirklichen Darstellung gewachsen war, und als der Text selbst in seinen Grundzügen sicher dastand, jugendlich kühn aufgebrochen und mit einem Segelschiff in dreiwöchiger Fahrt durch die norwegischen Schären über London nach Paris hinausgezogen.

Hatte nun schon der Zufall dieser abenteuerlichen Reise den jungen Künstler mit der äußeren Physiognomie eines anderen dichterischen Gegenstandes bekannt gemacht, der ebenfalls bereits länger sein Herz mit dunkler Ahnung eines tiefen inneren Gehaltes erfüllte, so gewann sein Inhalt doch wahrhaft menschliches Gesicht erst in jenem harten Leben der herrschenden Fremde, wo ihm das Gefühl für die eigene Heimat völlig wiedererstand: — in Paris erst ward ihm der „Fliegende Holländer" zur That und Wahrheit, jenes Werk, mit dem er sich selbst die Brücke zu den idealen Gefilden der innersten Menschenwahrheit schlug. „Rienzi" ward in Paris nicht angenommen. Der Aufenthalt dort aber gab seinem Schöpfer erst die vollen Accente für den Vaterlands- und Freiheitston seines Helden. Auch der „Fliegende Holländer" gewann nur aus der inneren Noth und Oede, in der sich der junge deutsche Künstler damals mit seiner heißen Sehnsucht nach Ideal und Leben zugleich in dieser „modernen Babel" befand, eine eigene Seele und als gar ein Vorwegnehmen des Gegenstandes durch die Grand' Opéra drohte, in kürzester Zeit sogar wirkliche Existenz, plastische Gestalt. Zwei Werke auf einmal hatte also aus dem übervollen Drang des Herzens die Zeit der Schmach und Noth in reiner musikalischen und literarischen

Knechtsarbeit — denn um nur zu leben, hatte er solche durch Monate und fast Jahre dort für Musikblätter und Verleger thun müssen, — gezeitigt und geboren. Beide für Paris abgelehnt, hatten sie nach kurzer Frist in der eigenen Heimat Aufnahme gefunden, und freudigsten Gefühles reiste der glückliche Betrogene in diese einst so sehr geschmähte Heimat zurück. „Mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue!" rief er aus, als er nun auf der Rückreise nach Deutschland den Rhein, denselben Rhein sah, dem gerade er dereinst sein golden-heiterstes Leben, seine Siegfried- und Nibelungentage im Bilde der Kunst zurückgeben sollte.

Und nun, wo zeigte sich zuerst greifbar deutlich der vaterländische, der deutsche Zug in dieses „armen Künstlers" Schaffen?

Schiller gab seinem Volke die Laute, die Schlagworte, womit es sich einst gegenseitig anrief, um sich von Fremdherrschaft und Tyrannei zu befreien: Tell's That war das Vorbild der Freiheitsthaten von 1813 und 1814. Aber daß eine schlimmere Tyrannei drachengleich schwer und vergiftend innen auf unserem nationalen Dasein liege, dies fühlte gerade in dieser Zeit der Conservirung und Restauration des Alten jeder mit der Schärfe eines ihn persönlich treffenden Pfeiles. Wo war die Nation denn frei, wo selbständig geworden? Sie hatte für den äußeren den inneren Gewaltherrn eingetauscht, und die Hoffnung auf das, wozu sie berechtigt schien und was ihr die edelsten Männer als ihren uralten Anspruch zum Bewußtsein gerufen hatten, war ihr verschwunden oder doch arg verkümmert.

Und was anders meint nun dieser Textdichter des „Rienzi", wenn er seinen siegreichen Volkshelden eben den starr stagnirenden Mächten der Finsterniß, dem Adel und Clerus jenes mittelalterlichen Roms gegenüber im Moment des Todes die Hoffnung des freudigen Wiedererstehens seines ewigen Vaterlandes aussprechen läßt? Meint er etwas anders, als der Gedankenheros Fichte in seinen „Reden an die deutsche Nation", wenn er von seiner „Roma" sagt:

„Ich liebte glühend meine hohe Braut,
Seit ich zum Denken, Fühlen bin erwacht,
Seit mir, was einstens ihre Größe war,
Erzählte der alten Ruinen Pracht.
Ich liebte schmerzlich meine hohe Braut,
Da ich sie tief erniedrigt sah,
Schmählich mißhandelt, grauenvoll entstellt,
Geschmäht, entehrt, geschändet und verhöhnt!
Ha, wie ihr Anblick meinen Zorn entbrannte!
Ha, wie ihr Jammer Kraft gab meiner Liebe!
Mein Leben weihte ich einzig nur ihr,
Ihr meine Jugend, meine Manneskraft,
Ja, sehen wollt' ich sie, die hohe Braut,
Gekrönt als Königin der Welt!"

Nur die echte Begeisterung, der spontane Drang und Druck der inneren Natur kann selbst in so mittelmäßigem Deutsch und so holprigen Versen eine Sache in der Weise aussprechen, daß sie dasteht und wirkt. Es ist eine „verhaltene Parlamentsrede" Lord Byrons, nein ein Prototyp gar mancher jener ernsten und schönen Parlamentsreden der großen Zeit zehn Jahre später, der Frankfurter Zeit von 1849, und wir haben dabei angesichts mancher Urtheile

und Bestrebungen von heute an das Wort Marquis Posa's für den Knaben Carl zu erinnern:

„Sagen Sie
Ihm, daß er für die Träume seine Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird,
. . . . . daß er nicht
Soll irre werden, wenn des Staubes Weisheit
Begeisterung, die Himmelstochter lästert!"

Ein solcher und ein höherer „Traum der Jugend" war nun, was dieser deutsche Künstler unmittelbar aufeinander folgend in den drei Werken „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" niederlegte, es war zugleich ein Jugendtraum seines Volkes selbst, und sie sind nicht wie bei dem schwachen Einzelnen bloße Jugendträume sondern Ahnung, sichere Ahnung der Zukunft, der dereinstigen Größe. Denn in diesem „Fliegenden Holländer", in diesem „Ewigen Juden des Meeres" hielt sich der Volksgeist seine eigene Physiognomie vor, jene unruhig abenteuernde Lust, die mit der Entdeckung der neuen Welt aufs Neue im germanischen Wesen erwacht war und das wonnig sichere Culturgut, das traute Heim, wo Menschenbildung gedeiht, völlig wieder zu zerstören drohte. Es war eine Mahnung an diesen welthistorischen Entdeckungstrieb, über all dem Neuen das Alte, über all dem Wechsel das Bestehende, über all dem Wehen und Drängen des Geistes nicht die Seele der Menschheit, das traut liebende Beieinandersein zu vergessen.

Und ist der „Tannhäuser" nicht ebenso und noch viel tiefer gehend ein positiv weltgeschichtlicher Knotenpunkt unserer

innersten nationalen Entwicklung zum reineren Menschenthum hin? Was anderes führt diesen edel kräftigen Sänger in den Venusberg als die Ahnung einer tiefinneren Störung der heiligen Kreise der Menschennatur? War dieser unmittelbare menschliche Lebens- und Liebestrieb von einer unselig dogmatischen Lehre und unmoralischen Moral verketzert und verteufelt worden und konnte das naturgegebene Sichselbstgenießen in der Liebe nicht auf besserem Wege gewonnen werden, weil „Natur Sünde und Geist Teufel" war, wie tief empfand der deutsche Volksgeist, daß selbst dieser Irrweg Tannhäusers ein Suchen nach der Wahrheit der Menschenexistenz war! Und wie sicher leitete ihn sein Gefühl, als er dem dürren Stabe des „solch böse Lust" verfluchenden Priesters das frische Grün der ewig sich erbarmenden Vergebung entsprießen ließ! Es war der erste *welthistorische Protest des deutschen Geistes gegen unnatürliche Entsinnlichung des Menschenthums* durch trübe Askese und spiritualistische Anschauungsweise.

Nun kam *Lohengrin*. Was ist hier viel zu deuten, zu sagen? Haben wir es nicht 1849 wieder selbst erlebt, wie diese „Seele des Volks" in tiefster Schmach und Noth sich den Genius der Nation herbei ersehnt und in jener letzten großen Zeit der deutschen Geschichte, im Jahre 1870, sogar mit flammendem Schwert und in der glänzenden Rüstung eines „Volkes in Waffen?" Und daß er wieder verschwindet, weil sie „die Frage an ihn thut", weil sie den eigenen Heiland nicht fraglos vertrauend und liebend aufgenommen, wem ist dies nicht ein wohl schmerzliches aber

ebenso sicheres Sinnbild dafür, daß wir seiner noch nicht würdig, daß wir den Genius der Nation, den unsere reinsten Geister und tiefsten Denker als den Geist der Menschheit erkennen wollten, noch nicht aufzunehmen verstanden und unreif waren, ihn zu genießen, zu besitzen? Aber das Schwert hat er uns gelassen, wir sahen es eben in dem Ruhmesjahre von 1870—71, und den Ring seines Gedenkens ebenfalls. Ja mit dem Horn, können wir nicht ihn rufen, wenn wieder höchste Noth unser Dasein gefährden sollte? Und daß er vom „heiligen Grale" stammt, dieser Retter, aus dem Schoße alles Edelsten, was die Menschheit bis dahin sich selbst zu Heil und höherem Dasein geschaffen, auch dieses bewährt sich nur als sichere Erinnerung, daß wir tiefinnen Antheil haben an dem höchsten Besitz der Menschheit, und als die Gewähr, ihn uns einst auch zum Heil und Frommen Aller völlig anzueignen.

Und hier nun wendet uns der Genius der Nation, nein der Geist der Menschheit sein volles Antlitz zu: der „heilige Gral" ist der vergeistigte Nibelungenhort, die geistige Herrschaft über die Erde, und Lohengrin nur sozusagen eine Variation des Siegfried, der den Drachen der Eigensucht erschlägt und Friede und Freude bereiten hilft.

Es war nur begreiflich, daß wem sich so in drei mächtigen plastischen Gestalten das Heiligthum der Mythenwelt seinem tiefen Sinn nach erschlossen hatte, auch bald der Kern und letzte Sinn all dieser Bilder offenbaren mußte, die der deutsche oder vielmehr der Menschengeist sich von seinem Wesen zukunftsahnungsvoll entworfen hatte: Lohen-

grin mußte zu Siegfried führen. Dennoch schwankte unser Mythenerwecker vorerst noch zwischen dem blos historisch costümirten Nationalhelden Friedrich Barbarossa und dem Siegfried der Sage selbst, der uns die Geschichte unserer Nation und der Menschheit so ungleich sicherer deutet, als alle sogenannte politische Geschichte selbst. Aber wie er dasitzt, der Kaiser Friedrich, im Berge, wo die Nibelungen hausen, — wie das Schwert neben ihm steht, das einst den Drachen erschlug, — wie die Raben den Berg umkreisen, Wotans Raben, die das lautere Denken der Menschheit, das Wissen und Gewissen repräsentiren, da mußte dem Dichter und Deuter der Sache sicher aufgehen, daß hier nur einzelne Elemente, dürftige Reste eines ungemessen weiten Zusammenhanges, einer sozusagen ewigen Weltgeschichte vorlagen.

Er säumte denn auch nicht, alles was seit nun mehr als einem Menschenalter die Wissenschaft von unserer inhaltsvollen letzten Vorgeschichte in Märchen, Sagen, Liedern, Mythen und Heldenbildern ans Licht gebracht, für sich zu sammeln und zu sichten, und was uns von dieser nur einem selbst wissenschaftlich vorgebildeten Geiste möglichen Erforschung als nächste eigene Arbeit vorliegt, es ist dasjenige, was uns auch die tiefe innere Verbindung der Nibelungensage und der deutschen Nation verständlich aufdeckt. Hier zeigt sich denn mit einem rückwirkenden Strahle in voller Helle, daß dieser Meister der Bühne in der That von Beginn seines Schaffens an nichts als den Sinn und die Größe unseres nationalen Lebens im Auge

gehabt und daß seine künstlerische Darstellung unserer Vergangenheit unsere — Zukunft bedeutet.

„Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage," heißt die kleine Schrift, die nun Wagner, als er selbst in Folge der stürmischen Freiheitserhebung des Jahres 1849 das Vaterland fliehen mußte, seiner Nation als ersten Gruß des Gedenkens aus der kalten öden Fremde sendete. Wir skizziren, was hier über den Ursprung und die Entwicklung des Nibelungenmythus als Stammessage der Deutschen und vorab der sie repräsentirenden Franken gesagt ist.

Den ersten Eindruck, lautet es da, empfängt der Mensch von der ihn umgebenden Natur, und keine Wirkung darin ist ihm so mächtig wie die des Lichts. Der Tag, die Sonne, erscheint als die Bedingung alles Seins oder doch Erkennens des in der Schöpfung Enthaltenen. Dank und Anbetung wird ihm gezollt im Gegensatz zu der unerfreulichen grauenerregenden dunklen Nacht. Weiter aber wird das Licht Grund alles Daseins, das Erzeugende, der Vater, der Gott. Das Hervorbrechen des Tages aus der Nacht erscheint als Sieg des Lichtes über das Dunkel, der Wärme über die Kälte, des Sommers über den Winter, und naturgemäß bricht daraus zuletzt ein sittliches Unterscheiden hervor zwischen freundlich und feindlich, nützlich und schädlich, gut und böse.

Dieser erste Natureindruck ist die gemeinschaftliche Grundlage aller Gottesempfindung, deren Scheidung in die einzelnen Religionen aus der Individualisirung jener Grundlage nach dem Charakter der verschiedenen Völkerstämme entstand. Die Stammsage der Franken als des vornehmsten Typus

der Germanen, hat nun den Vorzug, sich fort und fort aus solchem Uranfange bis zum geschichtlichen Leben entwickelt zu haben, während die übrigen deutschen Stämme in der Geschichtsentwickelung zurückblieben und beim ersten Anstoß mit lebhafteren Geschichtsvölkern ihre Ueberlieferung so gut wie ganz verloren. Sie zeigt uns in fernster Weite ebenfalls deutlich den individualisirten Lichtgott, wie er das Ungethüm der chaotischen Urnacht erlegt: Siegfrieds Kampf mit dem Drachen!

Wie nun aber weiter doch der Tag endlich wieder der Nacht, der Sommer dem Winter erliegt, so ist auch Siegfried endlich wieder erlegt worden: der Gott wird also sterblicher Mensch. Und wie er gefällt ist, erfüllt er das Gemüth mit neuer und höherer Theilnahme, ja er erregt als das Opfer einer uns beglückenden That das sittliche Gefühl der Rache, das Verlangen nach Vergeltung seines Todes an dem Mörder, das heißt nach Erneuerung seiner That. Der uralte Kampf der Natur wird also von uns selbst fortgesetzt, und sein werthvoller Erfolg ist gerade derselbe wie der Wechsel der Tage, der Jahreszeiten, der Weltperioden im Menschengeschlecht selbst, welches von Leben zu Tod, von Sieg zu Niederlage, von Freude zu Leid sich fortbewegt und so in steter Verjüngung das Wesen des Menschen wie der Natur an sich und durch sich thatvoll zum Bewußtsein bringt. Der Inbegriff dieser ewigen Bewegung, des thatvollen Lebens selbst aber fand endlich im Wotan (Zeus) als dem Lichtvater und Durchdringer des Alls seine persönliche Gestaltung. Und war derselbe so höchster Gott und waltender Vater

selbst der übrigen Götter, so hat er doch nicht als ein geschichtlich älterer Gott zu gelten, sondern ist nur einem erhöhten Bewußtsein des Menschen von sich selbst entsprungen. Er ist also abstracter, geistiger als der alte Naturgott, dieser Lichtgott Siegfried selbst aber dem Menschen natürlicher und sozusagen persönlich angeboren.

Der wichtigste Theil der germanischen Siegfrieds- und speciell der fränkischen Stammessage ist nun der Hort, den Siegfried vom Drachen gewinnt: er hat ihr die besondere Physiognomie gegenüber dem Urmythus gegeben.

Die Scandinaven nämlich haben uns ein Nifelheim als Aufenthalt der Schwarzalben im Gegensatz zu den Asen oder Lichtalben aufbewahrt. Diese Niflûngar, Kinder der Nacht und des Todes, durchwühlen, sowie die Würmer den Leichnam, die innere Erde, finden ihre todten Schätze und beleben sie zu neuem Dasein, indem sie daraus Waffen und Schmuck schmieden. Diese Nibelungen, die sich übrigens auch bei dem Siegfried-Achill als Myrmidonen wiederfinden, sind nun mit ihrem Hort bei den Franken zu sittlicher Bedeutung geschichtlich ausgebildet. Und zwar in folgender Art.

Als das Licht die Finsterniß besiegte, als Siegfried den Nibelungendrachen erschlug, gewann er als gute Beute dessen Schatz. Der Besitz dieses Hortes, der Siegfried's Macht ins Unendliche steigert, da er nun auch den Nibelungen gebietet und die inneren Schätze der Erde besitzt, ist aber auch der Grund seines Todes. Denn ihn wieder zu gewinnen, strebt der Erbe des Drachen, dieser erlegt ihn tückisch wie die Nacht den Tag und zieht ihn in das finstere

Reich des Todes: Siegfried wird somit Nibelung. Durch den Gewinn des Hortes dem Tode geweiht, strebt dennoch jedes neue Geschlecht unabwendbar nach ihm: sein inneres Wesen treibt es mit Naturnothwendigkeit dazu, wie der Tag stets von Neuem die Nacht zu besiegen hat. Denn in dem Hort beruht der Inbegriff aller irdischen Macht: er ist die Erde mit all' ihrer Herrlichkeit selbst, wie wir sie beim Anbruch des Tages als unser sonniges Eigenthum erkennen und genießen, nachdem die Nacht verjagt, die ihre düsteren Drachenflügel gespenstisch grauenhaft über die reichen Schätze der Welt ausgebreitet hatte.

Der Hort selbst endlich, das besondere Gut und Werk der Nibelungen, sind die metallenen Eingeweide der Erde, die uns die Erde selbst zu nutzen und zu gewinnen verhelfen, dann aber Waffen, Herrscherreif und goldene Schätze, also die Mittel der Herrschaft und deren Wahrzeichen. Der Gottheld Siegfried, der ihn zuerst gewann und so durch seine Macht und seinen Tod Nibelung ward, hinterließ seinem Geschlechte den Anspruch auf den Hort: den Gefallenen zu rächen und den Hort wieder zu gewinnen macht die Seele des ganzen Geschlechtes aus, an ihm ist es in der Geschichte wie in der Sage stets wiederzuerkennen, dieses Geschlecht der Nibelungen-Franken. Und dem entsprechend, fügen wir hinzu, sitzt der edelste Repräsentant der „Wibelungen", wie dann später anstatt Nibelungen alliterirend zu „Welfen" gesagt wurde, Friedrich Barbarossa als Nibelungenherrscher in dem Berg, den Wotan's Raben umkreisen.

Vielleicht, schließt nun Wagner seine bedeutsamen Deutungen und Hypothesen, haben schon in der indo-germanischen Urheimat die Franken über alle deutschen Stämme geherrscht oder wohl gar über alle übrigen Völker auf jener asiatischen Gebirgsinsel. Und wenn diese Vermuthnng zu weitgehend sein sollte, steht doch gewiß fest, daß es in Europa so war und daß sie daraus die Herrschaft über die Welt beanspruchten. Dieses Dranges scheint sich das Königsgeschlecht der Franken denn auch innerlich zu jeder Zeit bewußt gewesen zu sein, im Hinblick auf seine uralte Herkunft und Tradition: Karl der Große, das wissen wir, ließ die alten Stammeslieder sorgfältig sammeln, sie konnten ihm den alten Stammesglauben neu befestigen helfen. Und, fügen wir hier dieser letzten Bemerkung hinzu, Napoleon gründete seinen Anspruch auf die Weltherrschaft auf sein Frankenvolk und die Erbschaft jenes Charles-magne. Ja sollte es ganz ohne eine dunkle Empfindung eines wichtigen traditionellen Hintergrundes gewesen sein, daß die Hohenzollern ihr kleines schwäbisches Stammland mit so auszeichnender Liebe und Freude wieder als ihr Eigenthum entgegennahmen? Ihnen, die fern unter Wenden und anderen Slavenvölkern eine deutsche Herrschaft begründet hatten, ward so gewissermaßen die persönlich fühlbare Wiedervereinigung mit den alten heimischen Nibelungen-Hohenstaufen, die den Anspruch auf den Besitz des ganzen deutschen Stammlandes besitzen und vererben.

Soweit diese augenscheinliche innere Verbindung der Nibelungensage mit der deutschen

Nation und ihrer Geschichte. Sie ist aber dennoch nur ihre ferne Naturgrundlage, und sowie nicht äußere Weltherrschaft das letzte Ziel eines Volkes und am wenigsten eines Culturvolkes wie der Deutschen sein kann, so muß auf dieser Naturgrundlage sich auch ein höheres ethisches und geistiges Gebäude aufbauen, das erst den Sinn und Zweck dieser ganzen Lebensgeschichte der Menschheit darstellt.

Schon Wagner selbst hatte bald erkannt, daß er mit der Aufnahme und Darstellung dieses Nibelungenmythus „sich unbewußt im Betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden habe". „Hier ist alles durch und durch tragisch," sagt er von dieser germanischen Götter- und Heldenwelt, „und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen."

Diese letzte Wahrheit, die sich dem ältesten orientalischen Bewußtsein schon klar gemacht, als es Jacob im Traume durch den Herrn selbst das Rückgrat, den starren Eigenwillen brechen ließ, zieht sich denn auch als tiefste Ahnung durch den germanischen Göttermythus und ließ sie, die Deutschen, nicht bloß schließlich am reinsten den auf jener Grundlage erblühten höheren Glauben annehmen, sondern eben diese christliche Wahrheit auch auf ernste Weise innerlich ausbilden.

Die Griechen hatten die Giganten und Titanen in den Tartarus gestürzt und täuschten sich fort und fort über den wirklichen Verlauf des Lebens und der Geschichte. Sie fanden

mit ihrer Philosophie schließlich allerdings die Erlösung, aber auch die Auflösung im modernen Völker- und Geistesleben.

Die Germanen nahmen aus ihrer späteren ernsten Landesnatur den Ernst des Bewußtseins der Vergänglichkeit alles Daseins auf, und sie, deren Wille der energischste und rücksichtsloseste ist, den die Geschichte je gekannt hat, und die mit diesem Willen, den die Griechen wie die Römer einst ebenso anzustaunen als bitter zu fühlen hatten, auch wirklich die Welt erobern wollten und den Anspruch auf die Weltherrschaft zur That machten, — sie deuteten doch in den letzten Bildern, die sie sich von ihrem eigenen Wesen wie von dem Zweck und Wesen der Welt machten, nur zu verständlich an, daß der Besitz dieser Erde denn doch nicht das allein Erstrebenswerthe für den Menschen ist.

Haben allerdings die Scandinavier uns vor allen anderen Germanen die Vorstellung der Götterdämmerung aufbewahrt, so besitzt doch auch die deutsche Dichtung das Muspilli, den Weltenbrand. Und dieses Brechen des Willens, diese geistige Herrschaft, dieses Siegen über die Welt durch Ueberwinden seiner selbst, dieses Sichhingeben an das Ganze statt an das eigene Ich, das des Menschen Wesen nach seinem Anfang und Ende bezeichnet, es ist denn auch dem tiefsten Sinn der Sache gemäß die Wahrheit, die uns das dramatische Gedicht enthüllt, in welchem nun unser deutscher Meister uns das Wesen und die Geschichte unserer Nation und des gesammten Menschen-

geschlechtes gleich der griechischen Tragödie als Gesammtkunstwerk dargestellt hat. Seine Brünnhilde singt, als sie das Letzte, was sie noch an die Erde fesselt, ihr eigenes Leben dem todten Geliebten spendend dem Scheiterhaufen zuschreitet:

„Verging wie ein Hauch der Götter Geschlecht,
Lass' ohne Walter die Welt ich zurück.
Meines heiligsten Wissens Hort weis' ich der Welt nun zu. —
Nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht,
Nicht Haus, nicht Hof, noch herrischer Prunk,
Nicht trüber Verträge trügender Bund,
Noch heuchelnder Sitte hartes Gesetz:
Selig in Lust und Leid lässt — die Liebe nur sein."

Die Liebe, das blühende Lebensbild jeder beseligenden Hingebung an das All und Andere!

Somit gehört sie uns, die schöne Welt, und die „Walter" sind das menschliche Herz und unser Gewissen. „Keine Spur von einer waltenden Gottheit, alles dem Menschen und gewissen imaginativen Mitbewohnern der Erde angehörig und überlassen!" ruft Goethe schon von dem mittelalterlichen Nibelungenliede aus. Wie unendlich sicherer aber steht diese ewige Wahrheit in unserer urgermanischen Ueberlieferung da! Wie unendlich groß auch die Aufgabe eines Volkes, eines Stückes der Menschheit, das nun diese letzte göttliche Wahrheit zur That, den vergänglichen mythisch-germanischen Gott zum wirklich geistigen, aus der innersten Seele des Menschen selbst erstehenden ewigen Gott machen soll! Angesichts dieser unermeßlichen Welt, dies können wir Deutsche uns sagen, haben wir im Grunde noch gar keine Geschichte oder doch höchstens eine äußerliche Vorgeschichte gehabt und

stehen für unser gesammtes innere Leben noch vor einer „Götterdämmerung", mit welcher der ganze scheinstolze Bau unseres geistigen Dogmatismus und religiösen Paganismus zusammenbricht und, wie nach der Vorstellung unserer tiefsinnigen Vorfahren in der Welt ein ewiger Frühling, Friede, Freude, Liebe, so im Herzen der Menschen eine neue Welt hervorbricht!

VI. Der fliegende Holländer.

„Traft ihr das Schiff im Meere an,
Blutroth die Segel, schwarz der Mast?
Auf hohem Bord der schwarze Mann,
Des Schiffes Herr wacht ohne Rast.
Hui, wie saust der Wind!
Hui, wie pfeifts im Tau!
Wie ein Pfeil fliegt er hin,
Ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh!"

— Wie kommt die Phantasie des Volkes auf ein solches Bild ewig ruheloſen Daſeins? Denn das Volk ist es, das in den unberührten Tiefen seines Gemüthes von je diese ergreifenden Bilder unseres menschlichen Wesens schuf, und wenn auch in sagenhafter Gestalt, so redet doch jedes derselben mit der vollsten Deutlichkeit zu uns und blickt uns förmlich wie ein vertrauter Freund ins Auge. Ja einzig solcher bildlichen Form, wie Sage und Mythus sie haben, gelingt es uns auch Dinge, die ganz allgemeiner und sogar geistiger Natur sind, zur unmittelbaren Gegenwärtigkeit zu brin-

gen. Nur solche Dinge aber, die eben allen Zeiten und Völkern eigen sind und wie unser inneres Wesen selbst nicht altern noch sich ändern, gewinnen auch ein anschauliches Bild ihres Sinnes in einer schönen Sage und allbedeutenden Mythe. Daher das innere Gefühl an ihrem Tiefsinn die gleiche räthselvoll beseligende Freude hat wie der einfache Sinn des Kindes, dessen Phantasie und Empfindung noch von keiner Lebenserfahrung beengt sind und deshalb das Wesen unserer Existenz stets lebendig gegenwärtig haben!

Wie steht es nun mit diesem „Fliegenden Holländer", den uns vor allem Richard Wagner's gleichnamige Oper heute zu jener völlig greifbaren Anschauung gebracht, deren eben die Kunst fähig ist?

Die Gestalt dieses Holländers ist ein uraltes Gedicht des Volkes und gehört, wie der Faust, nicht der modernen Zeit und unserer germanischen Weltanschauung allein an. „Ein ewiger Zug des Menschengeschlechts spricht sich in ihr mit herzergreifender Gewalt aus," sagt Richard Wagner selbst und unterrichtet uns über den seelischen Gehalt dieser Sage auch des Weiteren. Unser Mozart, der das Leben so recht wehmuthvoll tief in seinen inneren Gegensätzen empfand und daraus jene so unwillkürlich unser Gefühl ergreifenden Melodien schuf, bezeichnete ja noch in jungen Jahren, ehe er den „Don Juan" vollendet, den Tod „als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit" und nahm daraus „viel Beruhigendes und Tröstendes", das heißt für uns die schöne Weihe, die namentlich die Musik seiner letzten Lebensjahre auszeichnet. Ebenso sagt scheinbar wenig tröstlich

Schopenhauer geradezu: „Das Sterben ist allerdings als der eigentliche Zweck des Lebens anzusehen, der Tod ist das Ergebniß, das Resumé des Lebens.“ Unser Tondichter aber fand als Grundlage jenes mythischen Gedichtes in seiner allgemeinsten Bedeutung die „Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens“. Es lebt im innersten Geheim jeder Menschenbrust ein wehmüthig sehnsuchtsvolles Gefühl, als sei unser Dasein eine Schuld und als könne einzig die höchste und volle Hingabe unserer Existenz dieselbe tilgen, — es sind dies die letzten Geheimnisse des Lebens selbst.

Schon die Griechen hatten ihren fliegenden Holländer: es ist der Odysseus, der auf der Rückfahrt von dem glücklich besiegten Ilion die Stätte nicht findet, wo er Ruhe gewinnt, sondern Jahr um Jahre umherirren und jeder Noth von außen wie durch die eigene sinnbestrickende Lust verfallen muß, — ein Bild der menschlichen Leidenschaft, deren Ende im Grunde erst der Tod bereitet. Aber der heitere Hellene, dem die Welt wie sie ist zu eigen gegeben war, verharrte nicht bei diesem dunklen Bilde des Todes, der ihm sogar der „schrecklichste der Schrecken“ war. Sondern wie ihm die Welt eine Stätte des Genießens seiner selbst und jeder heiteren Lust schien, so entflieht dieser Odysseus dennoch endlich den Armen der Kalypso wie dem fürchterlichen Wogengetöse des erzürnten Poseidon und findet das Eden der Griechen, die „bürgerfreudige“ Existenz in Heimat, Haus, Herd und — Weib zuletzt auch wieder. Seiner Anschauung war das Lebensglück erreichbar, und er erreicht es in dem Besitz der geliebten Gattin des Hauses.

die das zerstörende Uebermaß seiner rastlosen Erstrebung und Begehrung auf das beglückende Sein des Wirkens für die Lebenden und Kommenden lenkt, und besonnenes Gleichmaß ward der Wahlspruch wie das Fundament des menschlichen Glückes in diesem hellenischen Leben.

Tiefer faßte das Christenthum jenen uralten Menschheitszug: es stieg in die inneren Geheimnisse unseres Wesens hinab und begründete für immer, daß der Geist, der in dem Ebenbilde Gottes wohnt, eine wirkliche Heimat im Irdischen nicht besitzt, sondern nur in sich selbst findet. Der ewige Jude, diese Gestalt des herzzerreißenden Jammers, innerster Seelenunruhe und Verbrecherempfindung, das ist der fürchterliche mythische Gegensatz dieser Verinnerlichung, die das Menschengeschlecht damals erfuhr und die es für immer auch in seine eigenen Tiefen schauen lehrte: er findet denn auch keine Ruhe. Vielmehr „immer und ewig zweck- und freudlos ein Leben zu leben, das längst ausgelebt ist", — denn er hat ja durch Abweisung des neuen Lebens der Welt, das mit dem Christenthum eingetreten war, keinen Theil an demselben, — dazu ist dieser seltsame Wanderer verdammt: es blüht ihm keine irdische Erlösung, und als einziges Streben bleibt dem von der Welt längst tief Angeekelten nur die Sehnsucht nach dem Tode; seine einzige Hoffnung ist die „Aussicht auf ein Nichtmehrsein"!

Dennoch darf auch hier zuletzt ein Ende, ein Trost, eine Hilfe nicht fehlen. „Brüder überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen!" singt in der Neunten Symphonie unser deutschester Tondichter nach des deutschesten Dichters

Worten, und Wagner's Senta endet ihre Schreckensschilderung des rastlosen „Ewigen Juden des Meeres" mit dem schönen Trostspruch:

„Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden,
Fänd' er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden!"

Wieder tritt das weibliche Herz liebreich vermittelnd und erlösend hervor, und wir wissen, welch „holden Schatz von Treu und Liebe der Busen einer Frau bewahren kann."

Wie entstand nun die Sage, aus der dann später die dichterische Phantasie, als in ihrem eigensten Keime liegend, auch die Erlösung hervorbildete, jene Ruhe, die der „Ewige Jude" nicht findet?

Am Schluß des Mittelalters lenkte ein neuer Drang der Thaten die Völker auf das Leben hin, das dem einzig am Ueberirdischen hangenden Auge langer Jahrhunderte fast ganz verloren gegangen zu sein schien. Weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte sich dieser neuerwachte Lebensdrang als Entdeckungstrieb. Eine ganze neue Welt entstand vor der Menschheit Augen. Das Meer ward jetzt der Boden des thätigen Lebens, aber nicht mehr das kleine mittelländische Binnenmeer, das den Horizont der Griechen gebildet hatte, sondern jenes scheinbar unendliche Meer, das die Erde umgürtet und zahllose Wunder birgt wie endlose Bewegung gestattet, das Weltmeer. Und hier ist denn auch mit der alten engumgrenzten Weltanschauung gebrochen. Wie das Meer zunächst ein endloses, nicht zu erschöpfendes Ding zu sein schien, das unbekannte Welten verhieß, so ward auch des Odysseus Sehnsucht nach dem Bekannten und Geliebten,

nach Weib und Herd, zu einem unendlichen Sehnen des Menschenherzens ausgedehnt. Des Ewigen Juden Verlangen nach dem dunkel unbekannten Lande, das ihm im Tode Erlösung bringen sollte, steigerte sich zu dem Verlangen nach etwas unbekanntem Neuen, das aber deutlich vorempfunden wurde und das jenem Zeitalter der Wiedergeburt alles geistigen Lebens, welches man die Renaissance nennt, seinen geheimnißvoll mächtigen Hintergrund giebt, den Ulrich von Hutten in dem Ausrufe zusammenfaßte: „O Jahrhundert, die Geister erwachen, die Wissenschaften blühen, es ist eine Lust zu leben!"

Diesen ungeheuer weiten Zug finden wir nun in unserem Mythus vom fliegenden Holländer dichterisch verkörpert wieder. Das hauptsächlichste Seefahrervolk jener in ihren vollen Tiefen erregten und mächtig schaffenden Zeit, die Holländer, die für jene weltgeschichtliche Entdeckungsperiode so viel bedeuten, hatten ihn gedichtet. Und wie der Faust eine wunderbare Mischung uralter indischen Sage mit dem germanischen Göttermythus, des altorientalischen Magus mit unserem Wotan nebst seinem Mephistopheles-Loge ist, welche im Laufe der Jahrhunderte der Volksgeist selbst mit seinem unenträthselten, aber völlig sicheren Instincte bewirkt hatte, so hat er auch hier in einer nur ihm Eigenen sicheren Weise den Charakter des ewig verdammten Ewigen Juden mit dem jenes griechischen Odysseus verbunden, der in den Armen seiner getreuen Penelope Ruhe und Frieden wiederfindet. Denn eine dunkle Ahnung durchzog das Herz der Menschheit, daß dieser ungestüme Mannestrieb der durch nichts behin-

derten Entdeckungen um eitler Fernen willen edelste wärmende Nähe des Lebens preisgab und dieses selbst am Ende in seinen einseitigen Ungestüm zerstörend hineinzuwirren drohte.

Wie lautet nun diese so physiognomievolle Sage vom fliegenden Holländer selbst, die wir soeben nach Wagners eigener Deutung skizzirt haben?

„Bei bösem Wind und Sturmes Wuth
Umsegeln wollt' er einst ein Cap.
Er schwur und flucht' mit tollem Muth:
‚In Ewigkeit laß' ich nicht ab!'
Hui! und Satan hört's,
Hui! nahm ihn beim Wort.
Und verdammt zieht er nun
Durch das Meer ohne Rast, ohne Ruh'!"

Zur Strafe seiner sich selbst überhebenden Kühnheit, welche meint, der Welt Gesetze dictiren zu können und sich nicht an den ewigen Bestand der Dinge kehren zu dürfen, verdammt ihn der Teufel, das heißt hier das „Element der Wasserfluthen und Stürme" dem er seinen Willen abtrotzen möchte, dazu, auf diesem Meere in alle Ewigkeit rastlos fortzusegeln. Der „nie zufried'ne Geist, der stets auf Neues sinnt", findet keine Ruhe, als bis er gleich einer zehrenden Flamme in sich selbst erlöscht. So ersehnt sich der fliegende Holländer gleich dem Ewigen Juden als Ende seiner Leiden den Tod, für ihn der „Endzweck", das „Resultat und Resumé" des Lebens. Und hier setzt nun unser modernes tieferes sittliche Bewußtsein ein und nähert uns dem unbefangenen Lebenssinne der Griechen auf einem unendlich höheren und

reineren Gebiete des menschlichen Seins. Der fliegende Holländer kann nämlich das Ende seiner Leiden, das Aufhören des ruhelosen geistigen Suchens nach stets Neuem und Unbekannten gewinnen, und zwar, wie wir oben sahen, durch das Weib, das sich ihm in Liebe opfert.

Der letzte Vers jener Ballade, womit Senta ihren Gespielen „des Aermsten Loos so recht zum Herzen führen" will, lautet nämlich:

„Vor Anker alle sieben Jahr,
Ein Weib zu frei'n geht er ans Land.
Er freite alle sieben Jahr'
Noch nie ein treues Weib er fand.
Hui! die Segel auf!
Hui! den Anker los!
Falsche Lieb', falsche Treu'
Auf! in See, ohne Rast, ohne Ruh'!"

Die Verheißung der Erlösung ist aber dennoch gegeben, und

„Betet zum Himmel, daß bald
Ein Weib Treue ihm halt'!"

lautet der jedesmalige Refrain der Ballade, welche Wagner also mit feinem dichterischen Sinn dem „rettenden Engel der Liebe" selbst in den Mund legt.

Wie verhält sich nun diese wirkliche Erlösung des fliegenden Holländers durch Ausdichtung der Jahrhunderte alten Sage in unseren Tagen? Sie muß aufs Tiefste mit unserem eigenen inneren Sehnen nach Befreiung von einem falschen bösen Trieb und nach Rückkehr zu unserem edleren und wirklichen Selbst zusammenhängen und einen gewaltigen

Hintergrund in unserem gesammten Denken und Empfinden haben, daß sie in einem Kunstwerke einen solchen ergreifenden Hall finden konnte, wie in diesem „Fliegenden Holländer" unseres deutschen Richard Wagner. Denn schon nach der ersten Aufführung des Werkes in Dresden im Jahre 1842 wird die Senta der berühmten Schröder-Devrient das Originellste genannt, was sie je producirt: „die Leute waren bald warm bald kalt vor Schauern der Ergriffenheit."

Die Sehnsucht nach dem Tode treibt diesen unseligen Seefahrer zum Aufsuchen des Weibes, das, sich ihm voll ergebend, die Erlösung seines ruhelosen Geistes wirkt. Dieses „Weib" kann aber natürlich nicht mehr die „heimatlich sorgende" Penelope sein, die nur eine äußere Naturseite und nächste Nähe dieses unseres Menschendaseins darstellt, sondern sie ist das Weib überhaupt, jenes Herz der Liebe und die Seele unseres Lebens, die auch dem höchsten Thatendrange des Mannes erst sein gemessenes Ziel des Wirkens zeigt. Daher er sie selbst in dem höchsten Schauen seines Geistes und dem ungemessensten Trieb nach Thaten dennoch tief innerlich als sein erlösendes „anderes Theil" ahnt, das auch ihm mit dem beschiedenen Maße seines Thuns und Wollens erst sein persönliches Glück bereitet! Lag in jenem ungestümen Entdeckungstrieb des Reformations-Zeitalters und mehr noch in dem weit bedenklicheren Wahne, daß alles in der Welt auch zu „erkennen" und daher „dem menschlichen Geist zu Dienst gegeben" sei, die unermeßliche Gefahr der allmählichen Selbstzerstörung des menschlichen Geistes, so ist mit der tieferen Gemüthsversenkung unserer Zeit auch wieder

die Ahnung davon gekommen, daß „der Weisheit letzter Schluß" doch jene reine Hingabe unseres Wollens an die Gesammtziele der Menschheit ist, deren Wesen uns in der Gestalt des liebenden Frauenherzens wie typisch verkörpert erscheint, welches auf diese Weise das greifbare Vorbild alles liebend waltenden Wirkens in der Welt wird.

Wie kam nun aber, wird man weiter fragen, der Dichter-Musiker selbst dazu, einen solch tiefsinnigen Sagenstoff zum Gegenstand einer Oper zu wählen? Und wie vermochte er ihm diese kenntliche Physiognomie und verständliche Deutung vor unseren Augen zu geben? Mit der Beantwortung dieser Fragen werden wir für diesen Zweck unsern Gegenstand erschöpft haben.

„Dies war der fliegende Holländer, der mir aus den Sümpfen und Fluthen meines Lebens so oft und mit so unwiderstehlicher Anziehungskraft auftauchte: es war das erste Volksgedicht, das mir tief ins Herz drang und mich als Künstler zu seiner Deutung und Gestaltung mahnte," so schreibt 1851 Richard Wagner selbst, und zwar vom Ende der Dreißiger Jahre, als er selbst erst am Ende der Zwanziger stand.

Als in Folge des entscheidenden Eindrucks der Symphonien Beethoven's der jugendliche Wagner „beschloß", ebenfalls Musiker zu werden, währte es auch nicht lange, so kam er dorthin, wo sich sein vorwiegend dichterisch-musikalisches Bedürfniß einzig völlig befriedigen konnte, an die Bühne. Er ward Theatercapellmeister. Es war die Zeit, als die neuere italienische und französische Oper mit ihrem sinnlichen Ungestüm und pikanten Mischmasch der Stoffe

und Style aller Länder und Zeiten auch die deutschen Bühnen absolut beherrschte. Meyerbeer's „Robert der Teufel" ist der Typus all dieses frivolen Wahnwitzes der so beliebten und wieder geschmähten modernen „Oper", in dem Nonnen den Gräbern enthuschen und einen schauerlichen Cancan tanzen. Wagner's Gemüth war von der edelsten Begeisterung her zu seinem jetzigen künstlerischen Berufe gekommen: Sophokles und Shakespeare, Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven hießen die Heroen, denen sein Herz anhing. Ihnen nachzustreben mußte sein höchstes Ziel sein, und jetzt hatte er da Tag aus Tag ein in der Oper allerhand frembes, entweder fades oder frivoles Machwerk einzustudiren. Ja er ward eine Weile selbst ganz in dieses Treiben hineingezogen und schrieb eine Oper „Das Liebesverbot", die ganz dem sinnlichen Uebermuth jener Tage huldigte. Bald aber erwachte sein besseres Selbst, zumal als er sah, wie er jetzt aus dem ruhigen Zustande gebildeter Lebenskreise in ein volles Meer von Leidenschaft und Leichtsinn hinausgestoßen war. Sein Herz blutete. Denn obendrein mußte er erkennen, wie das deutsche Volk, dem sein innerstes Leben angehörte, weil ihm die Genien entsprossen waren, die wir verehren, — wie dieses deutsche Volk politisch und social unter der Knechtschaft derselben Franzosen lag, die uns auch diese „Pariser Amüsements" der schlimmsten Art schenkten. Es gohr in ihm vor Schmerz und Zorn.

Ich liebte schmerzlich meine hohe Braut,
Da ich sie tief erniedrigt sah,

so läßt er schon seinen Rienzi sagen.

Es kamen, da er bereits in Königsberg mit kaum sechsundzwanzig Jahren geheiratet hatte und zwar eine ebenfalls völlig besitzlose erste Liebhaberin vom Magdeburger Theater, bald äußere Bedrängnisse der bösesten Art hinzu. Das künstlerische, moralische und materielle Wirrsal seiner Existenz nahm überhand, er fühlte, daß nur eine kräftige künstlerische That, eine kühne Aufwendung all seines Wollens und Könnens ihn daraus erretten und sich selbst wiedergeben könne. Er, der an seine Energie glaubte, weil sie ihn im entscheidenden Moment nie verlassen, beschloß, auch jetzt das Aeußerste zu wagen, eilte heimlich zu Lande von Riga fort und schiffte sich nebst seiner jungen Frau von Riga aus eines Tages in Pillau heimlich auf einem Kauffahrteischiffe ein, um auf dem Umwege über London selbst nach diesem Paris zu gehen, das all unsere Verhältnisse so erniedrigend beherrschte. Bewaffnet hatte er sich zu einem solchen Siege auf seinem eigensten künstlerischen Gebiete mit eben jenem „Rienzi". Der gewaltige Stoff sprach seine ganze männlich-kräftige Ueberzeugung vom Leben wie von der Kunst aus, und er hoffte so diese alles tyrannisirenden Franzosen auf ihrem eigenen Felde zu schlagen.

„Diese Seefahrt wird mir ewig unvergeßlich bleiben; sie dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen; dreimal litten wir von heftigstem Sturm, und einmal sah sich der Capitän genöthigt, in einem norwegischen Hafen einzulaufen," so erzählt wieder er selbst, und dann hören wir das Genauere: „Die Durchfahrt durch die norwegischen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf

meine Phantasie, die Sage vom fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in mir eine bestimmte eigenthümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten."

Nun kam er nach Paris: — einzig die sehnenden Worte und tiefen Klagetöne des Holländers selbst, als er ans Ufer steigt, können uns vergegenwärtigen, was seine Seele damals dort gelitten hat. Denn einzig seinen dichterischen Schöpfungen vertraut der Künstler sein Leid wie seine Freude an, und wer wagt in kahlen Worten die Empfindungen zu deuten, denen ein Gemüth ausgesetzt ist, das tief innen am Ideale hängt und es wie Rienzi seine Roma in der Welt „schmählich mißhandelt, grau'nvoll entstellt" sieht? Diese höchste Empfindung des wahren Mannesherzens begreift nur das Herz der Frau in ihrem tiefsten Leid. Wir halten uns daher an das rein Historische.

Mit dem „Rienzi" drang Wagner in Paris nicht vor. So dachte er an eine kürzere Oper. „Der fliegende Holländer, dessen innige Bekanntschaft ich auf der See gemacht, fesselte fortwährend meine Phantasie, dazu machte ich die Bekanntschaft von H. Heine's eigenthümlicher Anwendung in einem Theile seines ‚Salons', erzählt wieder er selbst, und nachdem er sich mit dem in Paris weilenden Dichter persönlich über die Benützung des Stoffes zu einem „Opernsujet" verständigt hatte, verfaßte er eben in Frankreich, wo sein Herz die tiefste Sehnsucht nach dem deutschen Heim und Geistesleben erfüllte, den Entwurf des so höchst poetischen

und ergreifenden Werkes und führte die Verse und die Musik im Sommer 1841 in wenig Wochen vollständig aus.

Und was erzählt denn der ebenfalls stets übermüthig frivol-gesinnte Heine, der aber für die Räthsel der menschlichen Brust oft die sicherste Empfindung zeigt?

Unter dem närrischen Namen eines Herrn von Schnabelewopski gibt er seine ersten Reiseberichte in diesem „Salon" von 1834. „Es ging zur See von Hamburg nach Holland. In der Nacht sah ich einmal ein großes Schiff mit ausgespannten blutrothen Segeln vorbeifahren, daß es aussah wie ein dunkler Riese in einem weiten Scharlachmantel. War das der fliegende Holländer? In Amsterdam, wo ich bald darauf anlangte, sah ich ihn leibhaftig selbst, den grauenhaften Mynheer, und zwar auf der Bühne," so fabulirt er, und nun vernehmen wir zuerst die Sage selbst und dann das Stück, das er — angeblich — dort gesehen: man wird darin fast sämmtliche Züge des Wagnerschen Textentwurfes wiederfinden. Es heißt dort nämlich so:

„Es sind wieder sieben Jahre verflossen, der arme Holländer ist des endlosen Umherirrens müder als jemals, steigt ans Land, schließt Freundschaft mit einem schottischen Kaufmann, dem er begegnet, verkauft ihm Diamanten zu einem spottwohlfeilen Preise und, wie er hört, daß sein Kunde eine schöne Tochter besitzt, verlangt er sie zur Gemahlin. Auch dieser Handel wird abgeschlossen. Nun sehen wir das Haus des Schotten, das Mädchen erwartet den Bräutigam zagen Herzens. Sie schaut oft mit Wehmuth nach einem großen verwitterten Gemälde, welches in der Stube hängt

und einen schönen Mann in spanisch-niederländischer Tracht darstellt: es ist ein altes Erbstück und, nach der Aussage der Großmutter, ein getreues Conterfei des fliegenden Holländers, wie man ihn vor hundert Jahren in Schottland gesehen. Auch ist mit diesem Gemälde eine überlieferte Warnung verknüpft, daß die Frauen der Familie sich vor dem Originale hüten sollen. Eben deshalb hat das Mädchen von Kind auf sich die Züge des gefährlichen Mannes ins Herz geprägt. Wie nun der wirkliche fliegende Holländer leibhaftig hereintritt, erschrickt das Mädchen, aber nicht aus Furcht. Auch jener ist betroffen bei dem Anblick des Porträts. Als man ihm bedeutet, was es vorstellt, weiß er jedoch jeden Argwohn von sich fern zu halten, er lacht über den Aberglauben, er spöttelt selbst über den Ewigen Juden des Meeres. Jedoch unwillkürlich in einen wehmüthigen Ton übergehend schildert er, wie Mynheer auf der unermeßlichen Wasserwüste die unerhörtesten Leiden erdulden müsse, wie sein Leib nichts anderes sei als ein Sarg von Fleisch, worin seine Seele sich langweilt, wie das Leben ihn von sich stößt und auch der Tod ihn abweist: gleich einer leeren Tonne, die die Wellen einander zuwerfen und spottend einander zurückwerfen, so werde der arme Holländer zwischen Tod und Leben hin und her geschleudert, keins von beiden wolle ihn behalten; sein Schmerz sei tief wie das Meer, worauf er umherschwimmt, sein Schiff sei ohne Anker und sein Herz ohne Hoffnung!"

So ein moderner Poet, der selbst ein Stück der glaubenslosen innern Verdammniß des Ewigen Juden in sich

trug! Denn Niemand anders als Heine selbst giebt der Sage diese merkliche Verinnerlichung. Auch das Amsterdamer Theater fingirt er nur. Er mag aber sieben Jahre vorher in London, wo er die Bühne studirte, ein solches Stück auf dem Adelphitheater gesehen haben. Dort ist aber Mynheer Vanderdecken Sclave und Verbündeter eines Ungeheuers der Tiefe und nimmt die Frauen nur, um ihm die Opfer zu mehren; diesmal aber entgeht die Heldin seinen Fallstricken und gewinnt den Mann, den sie gegen den Willen des Vaters liebt. Ein altes Bild spielt ebenfalls hier mit, und der ganze Vorgang ist einer Erzählung der Sage in einem englischen Journal, Blackwoods Magazin von 1821, entnommen.

Wie fährt nun aber Heine fort und wie führt er die Erlösung des Unglücklichen herbei?

„Ich glaube, dies waren ungefähr die Worte, womit der Bräutigam schließt," sagt er, nur halb den Verfasser derselben verhüllend. „Die Braut betrachtet ihn ernsthaft und wirft manchmal Seitenblicke nach seinem Conterfei. Es ist, als ob sie sein Geheimniß errathen habe, und wenn er nachher fragt: ‚Katharina, willst du mir treu sein?' antwortet sie entschlossen: ‚Treu bis in den Tod!'"

Man sieht, Wagner hat hier nicht viel geändert, er hat nur im Einzelnen die Sache wesentlich vertieft und gesteigert. Zunächst verlegt er die Handlung nach Norwegen, er kannte die Scenerie der Schären, und wenn Gluck einst von der zu sehr blos lyrischen Composition einer echt dramatischen Scene ausrief, sie „rieche nach Musik", so ist hier

das geflügelte Wort: „das Werk rieche förmlich nach der See, und man vernehme alle die bezeichnenden Laute nordischer Sturmnatur" nicht blos geistreich zu nennen. Senta aber ist eines von jenen norwegischen Mädchen, von denen, wie Wagner selbst erläutert, beobachtet worden ist, daß sie mit so starker Gewalt empfinden, daß der Tod durch plötzliche Erstarrung des Herzens bei ihnen vorkommt. Daher das scheinbar Krankhafte und sentimental Ueberreizte ihrer Empfindung, das aber allein im Stande ist, wie bei der Jungfrau von Orleans auch das Große zu thun und selbst Männerseelen durch ihre Opferthat zu überragen! So macht auch Wagner die höchste Steigerung ihres Gefühls in dem Moment, als sie den Holländer erblickte, zum Glanzpunkt des Werkes, und dazu war nöthig, daß in ihr ahnungsloses Dasein, das dennoch so tief seinen letzten Beruf der Hingebung bis zum Tode kennt, dieser grauenhaft Unglückliche völlig unerwartet und jählings eintritt. Ebenso hat Wagner nicht blos des Gegensatzes zum Holländer wegen sondern um darzuthun, daß dieses weibliche Herz schon für ernstere Empfindungen erstarkt ist, die Gestalt des Jägers Erik als ihres früher Angelobten hineingewebt: dadurch wird nicht blos der Conflict mit dem Holländer herbeigeführt, sondern es erscheint ihre Opferthat um so größer, da sie Treue bricht, um höchste Treue zu üben.

Heine läßt sich nach seiner effectsuchenden Frivolität an jener Stelle der Treugelobung Sentas durch ein „weißes sanftes Mädchen" von der weiteren Beiwohnung des scenischen Vorganges abhalten und schließt: „Als ich ins Theater noch

einmal zurückkehrte, kam ich eben zur letzten Scene, wo auf einer hohen Meerklippe das Weib des fliegenden Holländers verzweiflungsvoll die Hände ringt." Sie sieht den unglücklichen Gatten scheiden und stürzt ihm nach, durch ihren Tod ihn seiner Qual und Verdammniß erlösend. Daß aber trotzdem Heine selbst das tiefste Gefühl für diese Leiden hatte, beweist noch der Schluß der „Briefe über die französische Schaubühne" vom Sommer 1837 in eben diesem „Salon". „Ach es ist schon lange her, daß ich in der Fremde lebe, und mit meinem fabelhaften Heimweh komme ich mir manchmal vor wie der fliegende Holländer und seine Schiffsgenossen," heißt es da. „Wohl begreife ich den Schmerz, womit der Capitän des verwünschten Schiffes einst sagte: Komme ich jemals zurück nach Amsterdam, so will ich dort lieber ein Stein werden an irgend einer Straßenecke, als daß ich jemals die Stadt wieder verließe! Armer Vanderdecken!" Armer Heine! Armer Geist seines Volkes, der wie das böse Gewissen der Menschheit selbst ist!

Jetzt werden wir denn auch völlig das Wort dessen verstehen, der nach dem Vorbilde und auf den Schultern einer geistigen Dichtung wie Goethe's Faust auch diese schöne Sage, indem er sie „einfach sich selbst erzählen ließ", doch nach ihrem inneren Gehalt poetisch ausdichtete und jenem inneren Zwiespalt, der seit der Entdeckung der neuen Welt und der Schaffung eines neuen Glaubens durch die einseitig übertriebene Pflege des Thaten- und des Geistesdranges in die moderne Menschenexistenz gekommen war, auf dem ihm entsprechenden Wege der künstlerischen Ausdeutung die wahre

Versöhnung zeigte. Er hat selbst zu einer Aufführung der Ouverture des Werkes im Jahre 1853 in Zürich ein Programm derselben geschrieben, es enthält den Hauptinhalt des Werkes und mit seiner Mittheilung schließen wir also hier.

Das dunkle Schiff braust heran, wir vernehmen die mitleidsvollen Klänge der Heilsverkündung. Düster und hoffnungslos lauscht ihnen der Verdammte. Wie oft ist er nicht furchtbar enttäuscht worden! Von neuem wüthete er dann gegen sich selbst, doch all die Fluth- und Sturmeswoge verschlang ihn nicht. All die Gefahren, deren er einst in „wilder Männerthatengier" gelacht, jetzt lachen sie seiner, — sie gefährden ihn nicht, er ist gefeit und, was schrecklicher ist, verflucht in alle Ewigkeit nach Schätzen zu jagen, die ihn nicht erquicken, nie aber zu finden, was ihn einzig erlöste! Gemächlich streicht ein Schiff vorbei, er vernimmt den fröhlichen Gesang der von der weiten Meerfahrt Heimkehrenden. Grimm faßt ihn bei diesem heiteren Behagen, wüthend jagt er im Sturm vorbei und schreckt und scheucht die Frohen, daß sie verstummend fliehen.

Und nun lassen wir den Dichter wörtlich reden:

„Aus furchtbarem Elend schreit er da auf nach Erlösung: in die grauenvolle Mannesöde seines Daseins soll nur ein — Weib ihm das Heil bringen können! Wo, in welchem Lande weilt die Retterin? Wo schlägt seinen Leiden ein fühlendes Herz? Wo ist sie, die ihn nicht flieht in Grausen und Schreck wie diese feigen Männer, die bang das Kreuz vor seiner Ankunft schlagen? — Da bricht ein Licht in seine Nacht, wie ein Blitz zuckt es durch die gequälte Seele. Es

verlischt und wieder strahlt es auf: der Seemann faßt den Leuchtstern fest ins Auge und steuert rüstig durch Fluth und Woge auf ihn zu. Was ihn so mächtig zieht, es ist der Blick eines Weibes, der voll erhabener Wehmuth und göttlichen Mitgefühles zu ihm dringt! Ein Herz erschloß seine unendlichste Tiefe dem ungeheuren Leiden des Verdammten: es muß sich ihm opfern, vor Mitgefühl brechen, um mit seinen Leiden sich zu vernichten. Vor dieser göttlichen Erscheinung bricht der Unselige zusammen, wie sein Schiff in Trümmer zerschellt. Der Meeresschlund verschlingt dieses: doch den Fluthen entsteigt er, heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der Morgenröthe erhabenster Liebe zugeleitet."

Man erkennt, dieser Künstler hat den Weg in das tiefste Herz der Zeit gefunden. Und er hat diese reichste Fülle des Lebens stets tiefer erkannt: Tannhäusers Elisabeth wie Lohengrins Elsa bekunden es, Isolde stirbt auf der Leiche Tristans und auch Brünnhilde läßt nicht im Tode von ihrem Siegfried. Aelteste Mythe berührt sich mit dem gegenwärtigsten und wahrsten inneren Empfinden unserer Brust:

„Selig in Lust und Leid
Läßt die Liebe nur sein!"

VII. Ein alter Bericht über R. Wagner.

Es giebt bekanntlich, in Berlin bei Schröder im Stich herausgekommen, eine kleine Original-Handzeichnung von J. P. Lyser, die uns Beethoven's Gestalt, sowie sie jedem Unbefangenen auf der Straße erscheinen mußte, in drastisch wirkender Treue wiedergiebt. Das Bildchen ist werthvoll, obwohl es nahe an die Figuren der Fliegenden Blätter streift; denn es ist höchst charakteristisch, stimmt mit allen Beschreibungen von Beethoven's äußerer Erscheinung überein und hat nur ein einziges Pendant in einer etwa viermal größeren Originalzeichnung, welche in früher Zeit in Prag als Lithographie herausgekommen und so gut wie gar nicht bekannt ist.

Derselbe Maler Lyser nun war aber auch Schriftsteller und beobachtete und beschrieb in allgemeiner künstlerischen und in psychologisch-persönlicher Hinsicht vortrefflich. Seine

Berichte über Musikzustände und Aufführungen in verschiedenen Fachzeitschriften oder auch belletristischen Blättern der Dreißiger und Vierziger Jahre sind uns heute von entschiedenem Werthe, da sie zuverlässig in den Thatsachen und von einem gewissen freieren Blicke für Kunst sind, der ihn manchmal über seine Zeit und Umgebung hinausschauen ließ. Freilich die anonymen „Novellen", die er im 1. Bande der „Neuen Zeitschrift für Musik", also schon im Jahre 1834 gab, sie bringen uns Heutige geistig ums Leben: es sind „Vater Doles und seine Freunde," „L. v. Beethoven" und „Händel". Allein wie in der zweiten eine allgemeine Auffassung von Beethoven's Charakter und Wesen und ein bestimmtes Gefühl für seine überragende Künstlergröße nicht fehlen, so ist es uns heute von Interesse und Werth zugleich zu sehen, mit welcher zweifellosen Sicherheit dieser in dem gleichen italienisch verkommenen Dresden herangelebte Künstler, dem selbst auch einmal ein Werk wie Salieri's Axur „nie veraltet", die Größe Richard Wagners feststellt: es ist ein unmittelbarer Lebenshauch aus des Künstlers Nähe, was dieser Maler Lyser da im Jahre 1844, als der heiße Kampf des Meisters mit dem Drachen begann, der erst in Bayreuth siegreich zu Ende gehen sollte, über ihn schreibt, und durchaus werth, vor die Augen derer gerückt zu werden, die diesen Sieg erlebt haben. Die Skizze steht in der wenig gekannten „Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine," welche der Hofkapellmeister Dr. F. S. Gaßner vom Jahre 1843—45 herausgab, mit dem Titel „Artistische Lichtbilder" und lautet so:

„Die Dresdener Oper, wie vieles man im Einzelnen mit Recht auch daran zu tadeln finden mag, dürfte dennoch wohl als die vorzüglichste in Deutschland zu bezeichnen sein. Wir besitzen einen Tenor, wie sich dessen keine andere deutsche Bühne gegenwärtig rühmen kann in Dettmer, den zweiten deutschen Bassisten nach Staudigl*, die noch immer große Schröder-Devrient, einen Baritonisten (Mitterwurzer), der fast Nichts zu wünschen übrig läßt; — wir besitzen die Wüst (verehelichte Kriete), eine Sängerin, welche mit glänzenden Mitteln ernstes Studium verbindet und nach der Hasselt-Barth unter allen deutschen Sängerinnen der Jetztzeit Mozart's Musik am richtigsten auffaßt und wiedergibt. Wir besitzen in dem wackern Veteranen Fischer als Chordirector und Opernregisseur einen würdigen Nachfolger des verstorbenen Bassi sowie des pensionirten Johannes Mieksch.** Was

* Hier ist jedenfalls dem Setzer ein Lapsus begegnet und es muß heißen: „Wir besitzen einen Tenor, wie sich dessen keine andere Bühne gegenwärtig rühmen kann," nämlich Tichatschek, der aber wegen seiner Berühmtheit gar nicht genannt zu werden brauchte; dann weiter: „Wir besitzen in Dettmer den zweiten Bassisten nach Staudigl." Denn Dettmer war der erste Daland im „Holländer" und der erste Landgraf Hermann im „Tannhäuser".

** Ueber diese sämmtlichen Künstler, die für die Erreichung der Ziele des Meisters so außerordentlich bedeutsam geworden sind, findet der Leser Näheres nach den Zeitberichten in „Richard Wagner's Leben und Wirken" von C. F. Glasenapp. Luigi Bassi war der erste Don Juan gewesen. Ueber Fischer hat uns Wagner selbst in den „Gesammelten Schriften" näher unterrichtet.

endlich unser Orchester betrifft, so darf ich wohl nur die Namen Lipinsky, Morgenroth, Franz Schubert, Dotzauer, Gebrüder Haase, Kotte und Fürstenau nennen, und man wird zugeben, daß wenig andere Hofkapellen eine gleiche Anzahl gefeierter Namen unter ihren Mitgliedern aufzählen können.

Was man unserer Oper zum Vorwurf machen kann, trifft hauptsächlich die oberste Leitung (Freiherr von Lüttichau), welche durchaus keine Notiz von den billigen Wünschen des Publicums zu nehmen scheint, wo diese mit den Privatinteressen einer hohen Direction nicht zufällig zusammentreffen; daher die unbegreiflich verkehrte Verwendung der schönsten Kräfte des Instituts, das systematische Zurückscheuchen deutscher Componisten, welche ihre Werke je noch einer hohen Direction anzubieten den Muth haben; daher die Vernachlässigung älterer classischen Werke, das gänzliche Fallenlassen der komischen Opern und Operetten und noch einiges Andere, was ich hier nicht berühren mag. Wohl bemühte sich nach Morlacchi's Tode unser braver Kapellmeister Reißiger manche allzuauffallenden Uebelstände zu beseitigen. Besonders suchte er jungen vaterländischen Componisten, wie z. B. dem genialen Karl Eduard Hering, Anerkennung und Aufmunterung zu verschaffen und ihre Werke hier zur Aufführung zu bringen.*

Aber Reißiger drang nicht durch, und die Art, wie man seine wohlgemeinten Bemerkungen zurückwies, benahm

* Geb. 1807 zu Ochatz. Gaßner nennt von ihm ein „dreitheiliges Drama" Conradin von Schwaben.

ihm die Luft und den Muth, einen zweiten Verſuch der Art zu wagen.

Da erſchien plötzlich Richard Wagner aus Leipzig. Er war in Paris geweſen, hatte dort eine entſetzliche Schule durchmachen müſſen und endlich die Hoffnung aufgegeben, von Paris aus gleich Meyerbeer ſich Geltung in ſeinem Vaterlande zu verſchaffen. Sehr natürlich! Denn Wagner war und iſt kein Millionär wie Meyerbeer.

Er brachte nichts mit als ſeinen Muth und die Partitur ſeines „Rienzi", freilich viel, ſehr viel! aber immer nicht genug, um mit Gewißheit darauf rechnen zu können, eben in Dresden damit durchzudringen.

Zum Glück für Wagner waren kürzlich einige neuere Machwerke von Donizetti in Dresden ſo gut wie durchgefallen, zum größten Aerger der Bewunderer einer hieſigen Sängerin, welche vorzugsweiſe im Vortrage Donizettiſcher Muſik glänzt, und da Reißiger ſich doch noch einmal der Sache annahm, ſo wurde der „Rienzi" nicht zurückgewieſen ſondern einſtudirt und endlich gegeben!

Das Werk errang ſich gleich bei ſeiner erſten Aufnahme einen enthuſiaſtiſchen Beifall, und daß dieſer Beifall kein gemachter war, bewährt ſich ſtets aufs neue, ſo oft dieſe Oper hier gegeben wird.

Allerdings mag die treffliche Ausführung dieſer Oper auf hieſiger Bühne viel zu dem glänzenden Erfolge beigetragen haben. Tichatſchek als Rienzi, die Schröder-Devrient (ſpäter die Wüſt) als Adriano ſowie die Wüſt

(später die junge Wächter) als Irene. Wächter und Tettmer (für Letzteren später Mitterwurzer) als Häupter der feindlichen Parteien, übertrafen sich selber. Allein was eine strenge unparteiische Kritik auch immer später an dem Werke zu tadeln fand, es bleibt ein großes originelles Werk, voll tiefer, neuer und überraschender Combinationen.

Gleiches gilt von Wagner's zweiter (eigentlich erster) Oper: „Der fliegende Holländer"*, und wenn diese sich in Dresden weniger Beifall als „Rienzi" erwarb, so ist daran zumeist der Stoff schuld, der den Bewohnern einer Residenz des Binnenlandes seiner Natur nach nicht so vertraut sein kann als den Bewohnern eines nahe am Meere gelegenen Landes, wo das Seeleben in allen seinen Beziehungen gekannt und mitgelebt wird und zumal im Munde des Volks noch jene schauerliche Sage vom ewigen Segler lebt.

Wagner ist ein genialer Mensch, dabei aber stets sich bewußt, was er will. — Er kann, was wohl nur sehr wenige Genies, vielleicht kein anderes in diesem Grade kann: was und warum er so und nicht anders componirt, sich und Andern klar entwickeln. Seltsamer Weise haben ihm aber aus diesem Grunde einige seiner Gegner echte Genialität absprechen wollen. Es heißt aber der echten Genialität ein schlechtes Compliment machen, wenn man sie mit dem dunklen Triebe des Schaffens verwechselt, demzufolge man nicht anders kann als man

* Lyser irrt, wenn er den „Holländer" für älter hält als den „Rienzi".

muß und worüber allerdings eine weitere Erklärung von Seiten Dessen, der muß, nicht möglich ist.

Sage man immerhin, Wagner gehe in seinem Streben nach Originalität zu weit, tadle man seine massenhafte Instrumentirung, die wenige Rücksicht, welche er auf die Ausführbarkeit mancher Stelle in seinen Werken nimmt, tadle man immerhin seine ganze Richtung als Componist. Aber selbst wenn zu erweisen wäre: daß Wagner's Richtung eine falsche sei, so muß doch zugestanden werden, daß einer solchen Verirrung nur ein genialer, geistvoller Mann fähig ist. Wagner gehört offenbar zu jenen kräftigen Naturen, die nicht an sich herumbilden lassen, die nicht den Irrthum umgehen, sondern durch ihn zur Wahrheit bringen, eben weil sie sich nicht scheuen, sich und Anderen strenge Rechenschaft von dem zu geben, was sie wollen.

Von diesem Gesichtspunkt aus muß man für jetzt den Componisten Wagner betrachten. Die Folge wird uns Zeugniß für sein Weiterstreben bringen.

Aber bei weitem mehr fertig als der Componist, erscheint uns der Kapellmeister Wagner, und in dieser Hinsicht wird ihm von Allen gerechte Würdigung! Als Dirigent im Anfange sich zur neufranzösischen Directionsweise hinneigend, ließ ihn sein gesunder Sinn doch bald erkennen, daß diese Art zu dirigiren eben nur für Opern der neufranzösischen Schule sich eignet, nicht aber für deutsche classische Musik, und so hörten denn die Dresdener Mozart's, Weber's, Spohr's und Marschner's Opern unter Wag-

ner's Leitung mit Feuer und Geist, aber ohne jenes frühere Hetzen und Dehnen; mit einem Wort: Wagner dirigirt die deutsche Musik im Sinne der Meister, von denen sie componirt wurde, und sein Verständniß der deutschen classischen Musik bewährt sich bei jeder neuen Aufführung mehr und mehr.*

Wagner drang damit durch, daß von jetzt an sämmtliche Sänger und Sängerinnen, denen contractlich Urlaubsreisen verwilligt sind, zu einer und derselben Zeit reisen und zurückkehren sollen. Dadurch wird dem Uebelstande vorgebeugt, daß nicht inmitten der Saison wie früher bald der erste Tenor, bald die Primadonna, bald der primo Basso davon geht, um anderswo zu gastiren, und wo dann hier ein einstudirtes und schon angesetztes Werk oft — für immer — zurückgelegt wird. Ob sich alle unsere Sänger und Sängerinnen — namentlich Tichatschek und die Schröder-Devrient, dieser nothwendigen Maßregel fügen werden, ist freilich die Frage! Wir wollen aber hoffen, daß unsere Hoftheater-Intendanz zum Besten des ganzen Instituts und zu ihrer eigenen Ehre hier keine Widersetzlichkeit duldet, sondern den Anordnungen Wagner's Gehorsam verschafft. Den Sängern und Sängerinnen wird dieses mehr zum wahren Nutzen gereichen, als die frühere Nachsicht gegen ihre Ungezogenheiten und Launen oder gar das Trotzen derselben.

* Dieses Urtheil gewinnt doppelte Bedeutung, wenn man weiß, wie sehr Wagner eben damals von der herrschenden Dresdener Kritik wegen seiner „französischen Tempi" herabgesetzt wurde.

Wagner steht gegenwärtig im kräftigsten und jugendlichen Mannesalter, wir dürfen also hoffen, daß er noch lange für unsere Oper mit gleicher Kraft wie jetzt thätig sein werde. Daß es ihm weder an heimlichen Neidern noch offenen Feinden fehlt, ist bei einem so entschiedenen Charakter wohl natürlich. Doch auch die Zahl der Freunde Wagner's, die in ihm den genialen Künstler und herzigen biedern Menschen ehren, ist nicht gering. Er weiß dies, freut sich dessen und geht unbefangen seinen geraden Weg fort."

Von Interesse ist ferner zu sehen, wie diese leider zu früh entschlafene Gaßner'sche Zeitschrift überall vorurtheilslos die Sache selbst zu erkennen und sicher festzustellen trachtete. In der zweiten Nummer stehen anonyme „Fragmente über Musik", in denen es so heißt: „Ich scheue mich nicht zu behaupten, daß manche Gluck'sche Oper geistlicher ist, als der Messias mit seinem kokettirenden Haschen nach Effect." Und das Gefühl für die von innen heraus bewegte Welt der Bach'schen Musik, namentlich der Passionen, spricht sich in Folgendem aus: „Es ist etwas ganz einziges in seiner Art, eine ganze Welt, von der Ceder bis zum Ysop, von dem Lallen des Kindes bis zum Erlöschen des Greises. Die Schöpfung ist darin der Mittelpunkt der Weltgeschichte. Was die neuere Musik gewollt mit ihrem Entfalten des Lebens und Webens im Menschen, das steht dort mit riesenhaften Zügen geschrieben." Wer dächte dabei heute nicht an Wagner, den Schüler Bach's und zwar den einzig wirklichen, und an die Nibelungen-Weltgeschichte! Darum ist uns dort noch dieses Wort bemerkenswerth: „Bach ist eine Gattung

für sich. Man kann von ihm wie von Shakespeare sagen, daß seine Absicht nicht direct christlich sei, aber das Christenthum ist darin wie alle anderen Elemente des Daseins. Es ist der ganze Mensch, das ganze Leben, die ganze Welt. Gerade das ist das Eigenthümliche von seiner Musik, daß sie nie und nirgends etwas Bestimmtes und Einzelnes ist, sondern immer alles zusammen. — Darin hat er schlechterdings nichts, was ihm gleiche; es ist aber auch der Grund, warum so wenige Menschen ihn begreifen. Man sucht jetzt in der Musik alles, nur nicht Musik; Rührung, Erbauung oder Fröhlichkeit und Jubel, auch wohl Häuslichkeit und Stillleben. Dabei kommt nun freilich Bach schlecht weg, der eben weiter gar nichts als Musik bringt. Aber was für Musik! Dieser Tiefsinn, dieser Reichthum, diese wunderbare Kraft und Höhe ist nicht zu Ende zu loben. Das Zarteste und Lieblichste, das Tiefste und Erhabenste, alles ist beisammen; es ist ein Abgrund von Erfindung und Fülle." Könnte man das gleiche Wort heute, 150 Jahre nach Bach's Tode, wohl von einem Anderen sagen als von Richard Wagner? Der „Parsifal" aber hat uns auch auf dramatischem Gebiete die Weltgeschichte des Christenthums gebracht, die Bach auf musikalischem Gebiete als eine Welt unseres innersten Empfindungslebens aufgedeckt hatte.

VIII. Der Tannhäuser.

Die erste Aufführung des „Tannhäuser", der dritten großen Oper, welche Richard Wagner geschrieben hat, geschah zu Dresden am 19. October 1845. Das Werk gefiel anfangs wenig, wirkte im letzten Acte sogar erkältend, so daß sich ein Wort Wagner's selbst auf eine ganz eigene Art bewahrheitete. Nach der Erzählung des allzu früh gestorbenen „Wagnerianers" Theodor Uhlig nämlich, der damals im Orchester mitwirkte, soll er sich vor der Aufführung des Werkes gegen einige der Darsteller geäußert haben, wenn sich am Schlusse desselben auch nur Eine Hand zum Beifallklatschen rühre, so sei der Eindruck, den er beabsichtigt habe, verfehlt. Allmählich aber drang das so ernst-schöne Werk doch in Dresden durch. Und als nach seiner Aufführung unter Liszt's Meisterhand in Weimar, die allerdings derartig war, daß der auf seiner Flucht anwesende Künstler ausrief: „Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte

er, als er sie aufführte, was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ", — als nach dieser Aufführung vom 18. Februar 1849 Liszt selbst auch sogleich zur Feder griff und im „Journal des Debats" dem Publicum seine Anschauung von dem Werke in einer Weise vorlegte, die „an überzeugender Beredtheit und hinreißender Wirksamkeit ihres Gleichen noch nicht gehabt", wie wieder Wagner selbst sagt, da wachten auch die Deutschen aus ihrem classischen Ideal-Traume oder auch wälschem Sinnentaumel auf und machten sich an eine allerdings zunächst noch etwas kümmerliche Darstellung des Werkes, die aber bald durch das ganze Reich Nachahmung fand. Denn Liszt hatte 1850 auch den „Lohengrin" folgen lassen, und dessen französische Beschreibung aus seiner Feder fand dann nebst dem Tannhäuser-Bilde, wie es nur solche Phantasiekraft auch durch das bloße Wort vor die Anschauung zu zaubern vermochte, im Jahre 1852 seine Uebersetzung ins Deutsche.

Wir wollen die Textdichtung des Werkes nach ihrer geschichtlichen Entstehung und ihren stofflischen Quellen jetzt übersichtlich und allgemein verständlich darlegen.

Zunächst ist uns da die Bekanntschaft Wagner's mit dem Stoffe und die Idee desselben von Bedeutung, und zwar besitzen wir dafür seinen eigenen Bericht.

Der „Rienzi" war in Dresden angenommen worden, es war im Sommer und Winter 1841. Schon ganz mit der Rückkehr in die jetzt erst völlig geschätzte Heimat beschäftigt und voll der Sorge um die Beschaffung der Mittel dazu, hatte der junge Künstler nach Vollendung des „Flie-

genden Holländers" noch einmal Lohnarbeit für die Musikalienhändler zu thun: Halevy's Opern sind es, deren Clavierauszüge zum Theil stolz genug Richard Wagner ihren Vater nennen dürfen. Es kauft sie um deßwillen der Kunstfreund wohl noch nach Menschenaltern. Ebenso schrieb er in Zeitschriften, aber diesmal in deutsche und mit ausgesprochener Kunst- und obendrein Fortschritts-Tendenz, wie Robert Schumann's nicht lange zuvor begründete „Neue Zeitschrift für Musik" eine war. „Herrn Wagner's Correspondenzberichte verdienen vorzugsweise die Aufmerksamkeit des musikalischen Deutschlands, er hält sich stets an die Sache, die er durch und durch versteht, und liebt es, die Wahrheit nach bester Ueberzeugung frei auszusprechen," sagt schon 1841 Beethovens erster Chronist Schindler von diesen Correspondenzen, obwohl Wagner ihn selbst eben wegen der mangelhaften Biographie in einer solchen sehr scharf angelassen hatte. Und wir wissen heute aus einigen derselben wie über den „Freischütz", über Halevy's „Königin von Cypern", über Rossini's „Stabat mater", daß er in ihnen bereits thatsächlich das neue Band mit der Heimat anknüpfte, indem er seine geliebten Landsleute in ihrem Guten und Echten bestärkte und ihnen das Unzulängliche der herrschenden Größen deutlich aufzudecken wußte. Voll Humor schilderte er die närrischen Verirrungen, die Rossini in dem Geschmack der Pariser anrichtete oder vielmehr erhöhte. Voll Ernst faßt er selbst den Plan einer Biographie Beethoven's als desjenigen deutschen Tonmeisters, der zuerst alle Seiten unseres Wesens in Geist, Gemüth und schwungvollster Phantasie kräftig und mit monumentaler

Größe zusammengefaßt hatte. Derweilen war in Berlin der „Holländer" angenommen worden, nachdem München ihn mit der Bemerkung abgelehnt hatte, die Oper eigne sich nicht für Deutschland, was später wieder Wagner zur Aeußerung einer Anschauung führte, die jetzt erst vollständig in ihm aufgegangen war. „Ich Thor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland, da sie Saiten berührt, die nur bei den Deutschen zu erklingen im Stande sind," schreibt er in der autobiographischen Skizze vom Jahre 1842. „Ich lebte schon ganz in der ersehnten, nun bald zu betretenden Welt," erinnert er sich denn auch noch im Jahre 1851 von dieser Gemüthsverfassung zehn Jahre vorher.

In solcher Stimmung nun war es, daß ihm das deutsche Volksbuch vom Tannhäuser in die Hände fiel. „Diese wunderbare Gestalt der Volksdichtung ergriff mich sogleich aufs heftigste, sie konnte dies aber auch erst jetzt," sagt er ausdrücklich und wir begreifen die Wirkung aus der Ursache. Der Stoff war ihm keineswegs unbekannt. Tieck's „Romantische Dichtungen," in deren erstem Bande er ebenfalls behandelt erscheint, waren ihm in Folge seiner stets wachen literarisch-poetischen Neigung schon frühe bekannt geworden, hatten ihn nach ihrer Natur jedoch ebenso wie Th. A. Hoffmanns „Erzählende Schriften" vom Jahre 1827, nach seiner damaligen phantastischen Geistes-Verfassung auch nur „phantastisch-mystisch" berührt, aber nicht entfernt wie zum Beispiel der kräftig-gesunde Bulwer'sche Rienzi künstlerisch angeregt oder gar entzündet. Jetzt las er das durchaus modernisirende Gedicht Tieck's aufs neue durch und begriff

nach seinen jüngsten künstlerischen Erfahrungen und eigenen poetischen Erregungen sehr wohl, warum solch ungesunde Richtung ihn zu keiner menschlichen Theilnahme bestimmt hatte. Er nennt es mit Recht „mystisch-cokett und katholisch-frivol", was hier ein norddeutscher Protestant in seiner rationalistisch-religionslosen Kühle aus den Fetzen einer stolzen mittelalterlichen Gewandung zusammengeflickt hatte und was mehr einem phantastischen Aufputz als einer natürlichen Menschengestalt glich, wie sie ohne Wissen und Willen sogleich unser Herz trifft.

Und zwar ward ihm dies aus dem Volksbuche und dem schlichten Tanhäuserliede ersichtlich, die ihm die Gestalt des Sangeshelden sowie einst den Holländer als einfach echte Dichtung der unentweihten Volksseele zeigte, „in so unentstellten Zügen" zeigte, wie sie uns schnell verständlich werden und unser Gefühl ganz unwillkürlich gefangen nehmen. Es ist zu vermuthen, daß auch das Tanhäuserlied ihm durch H. Heine übermittelt wurde. Denn wie im ersten Bändchen des „Salon" die Holländersage, wird jenes im dritten Bändchen vom Jahre 1837 mitgetheilt.

Was ihn, den künstlerisch jetzt schon ebenso Hellsehenden wie Schaffenslustigen, vollends unwiderstehlich anziehen mußte, war die wenn auch sehr lose Verbindung des Tannhäusers mit dem Wartburgskriege: denn hier, im Kampfe mit Genossen, mußte sich die Gestalt des kühnen Sängers erst ganz aufrichten, ja in einem Conflict mit ihnen ihre volle menschliche Seelenart enthüllen, und gälte es die eigene

Existenz! Dies geziemt einem Sänger, der die Würde und Wahrheit der Menschennatur vertritt, und blitzte wie ein Strahl aus der eigensten Himmelssphäre in einem Künstler auf, der mit gleicher Energie die eigene Existenz an die Herstellung der Würde und Herrlichkeit einer Kunst gesetzt hat, die dem Ahnungsreich schon damals zugleich als die vollwürdige Repräsentation wahrer Menschenart aufdämmerte. Auch dieses Bild des Kampfes der Geister war ihm schon einmal erschienen, eben in Hoffmann's „Kampf der Sänger", aber seiner theils trocken kurzen, theils gleichfalls äußerlich phantastischen Art wegen gleichfalls ohne Anregung auf seine künstlerische Phantasie geblieben. Jetzt aber mußte ihn schon der ganze echt heimatliche Stoff auch „unendlich heimatlich anwehen" und so galt es auch hier auf die einfachste und echte Gestalt desselben zu kommen. Ein deutscher Bekannter, geborner Bonner und „hoher Verehrer Beethovens", wie uns dies sogar Schindler bezeugt, Anders, Secretär der königlichen Bibliothek in Paris, mit dem zusammen er eben jene biographischen Pläne hegte, konnte ihm das mittelhochdeutsche Gedicht selbst verschaffen. Dieses Gedicht nun ist mit dem Epos Lohengrin in Zusammenhang gesetzt. Somit studirte er auch dieses. „Und hiermit war mir mit Einem Schlage eine neue Welt dichterischen Schaffens erschlossen, von der ich zuvor nicht eine Ahnung gehabt hatte," erzählt er hintennach und berichtet dann auch die näheren Umstände, die ihn mit innerer Gewalt auf diese Tannhäuser-Dichtung führten

Er gedachte aufs neue eine große historische Oper zu schreiben und studirte deshalb mit Eifer wieder Geschichte.

Vor allem schwebte ihm das alte deutsche Kaiserthum vor, und er haftete nach langem Suchen endlich an Manfred, dem Sohne des geistvollen Friedrichs II. Wie dieser sich in Italien aus Muthlosigkeit und schalem Ergötzen losreißt, von äußerster Noth bedrängt nach Luceria wirft, der Stadt der Saracenen, die von Sicilien aus durch seinen Vater mitten in den Kirchenstaat versetzt waren, und mit ihrer Hilfe das Reich wiedergewinnt, das ihm vom Papst und den Welfen lange bestritten war, — dies war der Inhalt seines nächsten „Opernsujets". Mitten hinein in dieses buntgefärbte Bild war eine weibliche Gestalt gewebt, die aus einer Erinnerung an ein Gemälde stammte, das Friedrichs arabischen Hofhalt mit seinen schönen Orientalinnen vorstellte. Den Geist dieses seines Lieblings verkörperte er nun in einer Saracenin, die Friedrichs eigene Tochter von Palästina her war. Das Mädchen hatte von dem Fall der Ghibellinen gehört und war mit dem den Arabern eigenen Enthusiasmus nach Apulien geeilt, um als eine Jungfrau von Orleans zu wirken. Sie vor allen hatte die Araber entzündet und durch ihre Heldenhaftigkeit Manfred wieder auf seinen Thron geführt. Geheimnißvoll jedoch hielt sie ihre Abkunft verborgen, um dadurch auch auf ihn zu wirken. Er liebt sie heftig und will ihr Geheimniß durchbrechen, sie weist ihn prophetisch zurück.

„Heil König Heinrich! Segenvoll
Mög' Gott bei deinem Schwerte stehn!
Ruhmreich und groß dein Name soll
Von dieser Erde nie vergehn!"

singt Lohengrin. Bei einem Anschlage auf sein Leben fängt sie den tödtlichen Stoß mit ihrer Brust auf: sterbend bekennt sie sich als seine Schwester und läßt ihn ihre volle Liebe errathen, — ein erster Keim der Dichtung von Siegmund und Sieglinde im „Ring des Nibelungen". Manfred nimmt für immer von seinem Glücke Abschied.

Dieses wenn auch wieder etwas opernhafte Bild, das seiner Heimatsehnsucht in diesem öden Pariser Dasein in der Beleuchtung eines historischen Sonnenunterganges erschien, war gewiß an sich glanz- und wärmevoll genug, um sein Herz wie seine Phantasie zu fesseln. Es verwischte sich aber sofort, als seinem inneren Auge der Tannhäuser aufging. Seinem sehnenden Verlangen war es um die wahre schlanke Menschengestalt zu thun, über die sich jenes historisch-poetische Gewebe gleich einem prunkenden Gewande warf und dieselbe verbarg. Das Tannhäuserbild dagegen stand in seiner Einfachheit ebenso umfassend wie bestimmt da. „Dieser Tannhäuser war unendlich mehr als Manfred," sagt er selbst: „er war der ganze Geist des Ghibellinischen Geschlechtes, für alle Zeiten in eine einzige bestimmte, unendlich ergreifende und rührende Gestalt gefaßt, in dieser Gestalt aber Mensch bis auf den heutigen Tag." An der Bewegung des eigenen Herzens, das sich aufs tiefste nach freiem Sein und wahrer Bethätigung sehnte, merkte er dies. Wenn Goethe vom Tannhäuser nur sagt „Großes christlich-katholisches Motiv" und Jacob Grimm: „Eine der anziehendsten Sagen des Mittelalters, in welcher die Sehnsucht nach dem alten Heidenthum und die Härte der christlichen

Geistlichkeit rührend geschildert sind," so strömte in diesem Augenblicke bei Wagner alles das in seinem Herzen ergreifend ahnungsvoll zusammen, was an knechtender Aftercultur und falscher Morallehre unser angeborenes freies Sein zwingend hemmt, und gab ihm die Kraft, die innere Menschennatur und ihre ewige Berechtigung ebenso ergreifend zu zeichnen.

Wir kommen nun zunächst zu dem „Sängerkrieg auf Wartburg" als dem Theile des Werkes, der eben bei Wagner die Sage zu einem persönlichen Conflicte geschärft hat und aus der „unendlich rührenden Gestalt" einen Helden der That schafft.

Die Grundlage bildet ein gelehrt künstlerisches Gedicht aus dem 13. Jahrhundert, das eine Erinnerung an die kurz verlaufene Glanzzeit der Minnesänger und der großen Ependichtung ist. Heinrich der Schreiber (Kanzler), Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter, Wolfram von Eschenbach, Bitterolf und Heinrich von Ofterdingen preisen 1206 beim Landgrafen von Thüringen hervorragende Fürsten, besonders ihn selbst. Ofterdingen allein streitet für seinen Gönner Leopold von Oesterreich: „gegen Ihn sind alle Fürsten gar ein Wind, ein Nebel." Es wird nun festgesetzt, der Besiegte solle durch den Eisenacher Scharfrichter geköpft oder auch „in Diebes Weise sich gefangen geben", das heißt gehängt werden. Ofterdingen nennt seinen Helden einen „Adler, gegen den Andere müssen Falken sein", vergleicht ihn mit der Sonne, die Anderen mit den Sternen. Walther und die Uebrigen setzen aber den Landgraf Hermann als den „Tag der der Sonne voraufgehe" voran. Ofterdingen droht zu

erliegen und ruft in sehnsuchtsvollen Worten als Helfer und Schiedsrichter den berühmten Dichter Klingsor aus Ungarland an, der im Gegensatz zur reinen Magie der wahren Kunst die Nekromantie bezeichnet und also des Teufels Freund ist.

Schon will man Ofterdingen dem Nachrichter übergeben, als ihn die Landgräfin Sophie noch schützt und ein Jahr Frist für ihn erbittet. Er zieht dann gen Oesterreich und Ungarn, und Klingsor, der sich an seinen Gesängen „viel ergetzt", bringt ihn in der Nacht vor Ablauf der Frist mit Hilfe seiner Geister im Fluge auf die Wartburg zurück. Dort verkündet derselbe zunächst aus den Sternen die Geburt der ungarischen Königstochter Elisabeth und ihre Vermählung mit des Landgrafen Sohn. In dem Streite selbst aber entscheidet er, daß die Sonne vor dem Tage komme, weil ohne sie kein Tag werde, und rettet so Ofterdingens Lob und Leben. Hierauf streitet er noch mit dem ernsten Wolfram in mystischen Liedern, wobei ihn einer seiner Geister in Jünglingsgestalt unterstützt. Sie heben an vom Beginne der Welt bis auf Christi Geburt. Als jedoch Wolfram vom ewigen Worte sprach, das Fleisch geworden, und von der Verwandlung des Brotes und Weines, da wußte der Teufel nichts mehr zu reden.

Sie gingen auseinander, nachdem auf Bitten der Landgräfin und Klingsors Wolfram noch die Lohengrin-Mähr gesungen, die also den dritten Theil dieses Wartburgkrieges bildet, und Klingsor zog, nachdem er Wolfram in seinem Hause nochmals hatte durch seinen Teufel versuchen lassen, grimmend von dannen.

So hatte Wagner hier sogleich zwei weitere Stoffe gefunden, die ihn inmitten unseres tiefsten Innenlebens führten. Denn auch den Keim des Kampfes zwischen Gut und Böse, Christenthum und Heidenthum, der in dieser Klingsor-Erscheinung sich andeutet, wußte Wagner nachher, an Wolframs eigener Dichtung anlehnend, zu jenem Bilde des tiefsten inneren Ueberwindungsprocesses zu erheben, den die Kunst je gesehen hat, zum „Parsifal".

Wir gelangen sodann zu der Erscheinung Tannhäusers selbst.

Wagner gab zu dem ursprünglichen Textbuche vom Jahre 1845 folgende kleine Erläuterung: „Die altgermanische Göttin Holda, die freundliche, milde, gnädige, deren jährlicher Umzug durch das Land den Fluren Gedeihen und Fruchtbarkeit brachte, mußte mit der Einführung des Christenthums das Schicksal Wotans und aller übrigen Götter theilen, deren Dasein und Wunderkräfte, da der Glaube an sie im Volke zu tief wurzelte, zwar nicht gänzlich bestritten, deren frühere segensreiche Einwirkungen jedoch verdächtigt und zu bösartigen umgebildet wurden. Holda ward in unterirdische Höhlen, in das Innere von Bergen verwiesen; ihr Auszug war ein unheilbringender, ihr Gefolge ähnlich dem wilden Heere. Später, während der Glaube an ihr mildes naturbelebendes Walten bei dem niederen Volke jedoch unbewußt noch fortlebte, ging ihr Name sogar in den der Venus über, an welchen sich alle Vorstellungen eines unseligen, zu böser Lust verlockenden zauberischen Wesens ungehindert anknüpften. Als einer ihrer Hauptsitze ward in

Thüringen das Innere des Hörselberges bei Eisenach bezeichnet: dort war der Frau Venus Hofhaltung der Ueppigkeit und Wollust. Oft konnte man selbst außen rauschende jubelnde Musik vernehmen. Die reizenden Klänge verlockten aber nur diejenigen, in deren Herz bereits wilde sinnliche Sehnsucht keimte: sie geriethen (trotzdem der „Greis", der getreue Eckart warnend vor dem Berge sitzt) von den freudig verführerischen Klängen angezogen und geleitet, ohne zu wissen wie in den Berg."

„Es geht die Sage von einem Ritter und Sänger Tannhäuser, mythisch und selbst späteren Ansichten nach völlig gleich dem Heinrich von Ofterdingen im Wartburgkriege, nach welchem dieser in den Venusberg gerathen sei und dort an Frau Venus Hofe ein ganzes Jahr zugebracht habe."

Daß die Tannhäusersage wie die vom Tristan, Lohengrin, Siegfried, Parsifal und sogar vom Holländer ursprünglich in dem Bilde des in die schönen Arme der Nacht sinkenden Sonnenjünglings wurzelt, weshalb der Aufenthalt derselben auch „Hörselberg" heißt, von derselben schönen Orgelusa, in deren Arme der junge Parsifal versinkt, — diesen weiten Weltzusammenhang hat Wagner hier noch unberührt gelassen und sich nur an das sichere rein menschliche Problem gehalten, das sich in dieser Sage andeutet und eben im Tannhäuserliede solch natürlichen und einfach rührenden Ausdruck gefunden hat. Wir geben also zunächst dieses selbst, und zwar nach Kornmann's „Frau Veneris Berg" vom Jahre 1614, nach dem auch Heine es gegeben, der davon sagt:

„Dieſes Lied iſt wie eine Schlacht der Liebe, es fließt darin das rotheſte Herzblut."

Nun will ich aber heben an,
Vom Tanhäuſer wollen wir ſingen
Und was er Wunders hat gethan
Mit Frau Venuſſinen.

Der Tanhäuſer war ein Ritter gut,
Er wollt groß Wunder ſchauen,
Da zog er in Frau Venus' Berg
Zu andern ſchönen Frauen.

„Herr Tanhäuſer, ihr ſeid mir lieb,
Daran ſollt ihr gedenken!
Ihr habt mir einen Eid geſchwor'n:
Ihr wollt nicht von mir wenken (wanken)."

„Frau Venus, ich hab's nicht gethan,
Ich will das widerſprechen.
Wann niemand ſpricht das mehr denn ihr,
Gott helf mir zu dem Rechten."

„Herr Tanhäuſer, wie ſagt ihr mir,
Ihr ſollet bei uns bleiben.
Ich gab euch meiner Geſpielen ein
Zu einem ehlichen Weibe."

„Nehme ich dann ein ander Weib,
Als ich hab' in meinem Sinne,
So muß ich in der Hölle Glut
Da ewiglich verbrennen."

„Du ſagſt mir viel von der Hölle Glut,
Du haſt es doch nicht befunden:
Gedenk an meinen rothen Mund
Der lacht zu allen Stunden."

„Was hilft mir euer rother Mund,
Er ist mir gar unmähre:
Nun gieb mir Urlaub, Frau Venus zart,
Durch aller Frauen Ehre."

„Herr Tanhäuser, wollt ihr Urlaub han,
Ich will euch keinen geben:
Nun bleibt, edler Tanhäuser zart,
Und frischet euer Leben."

„Mein Leben, das ist worden krank,
Ich kann nicht länger bleiben;
Nun gebt mir Urlaub, Fraue zart,
Von eurem stolzen Leibe."

„Herr Tanhäuser, nicht sprecht also,
Ihr seid nicht wohl bei Sinnen;
Nun laßt uns in die Kammer geh'n
Und spielen der heimlichen Minnen."

„Euer Minne ist mir worden leid,
Ich hab in meinem Sinne,
O Venus, edle Jungfrau zart,
Ihr seid ein' Teufelinne."

„Tanhäuser, wie sprecht ihr also?
Besteht ihr mich zu schelten?
Sollt' ihr noch länger bei uns sein,
Des Worts müßt ihr entgelten.

Tanhäuser, wollt ihr Urlaub han,
Nehmt Urlaub von dem Greisen [Eckart].
Und wo ihr in dem Land umfahrt,
Mein Lob, das sollt ihr preisen."

Der Tanhäuser zog wieder aus dem Berg
In Jammer und in Reuen:
„Ich will gen Rom wol in die Stadt,
All auf den Babst vertrauen.

Nun fahr ich fröhlich auf die Bahn,
Gott muß es immer walten!
Zu einem Bapst, der heißt Urban,
Ob er mich wollt behalten.

Herr Babst, geistlicher Vater mein,
Ich klag' euch meine Sünde,
Die ich mein Tag begangen hab',
Als ich euch will verkünden.

Ich bin gewest ein ganzes Jahr
Bei Venus dieser Frauen,
Nun will ich Beicht' und Buß' empfahn,
Ob ich möcht Gott anschauen."

Der Babst hätt einen Stecken weiß,
Der war vom dürren Zweige:
„Wenn dieser Stecken Blätter trägt,
Seind dir dein Sünd' verzeigen (verziehen)."

„Sollt' ich leben mehr denn ein Jahr,
Ein Jahr auf dieser Erden,
So wollt' ich Reu und Buß' empfahn
Und Gottes Gnad' erwerben."

Da zog er wieder aus der Stadt
In Jammer und in Leiden:
„Maria, Mutter, reine Magd!
Muß ich mich von dir scheiden,

So zieh' ich wieder in den Berg,
Ewiglich und ohne Ende,
Zu Venus, meiner Frauen zart,
Wo Gott mich will hinsenden."

„Seid willkommen, Tanhäuser gut!
Ich hab' euch lang entboren (entbehrt).
Seid willkommen, mein liebster Herr
Und Held, mein Auserkoren."

Darnach wol auf den dritten Tag
Der Stecken hub an zu grünen;
Da sandt' man Boten in alle Land:
Wohin der Tanhäuser wär' kommen?

Da war er wieder in dem Berg,
Darinnen sollt' er nun bleiben,
So lang bis an den jüngsten Tag,
Wo Gott ihn will hinweisen.

Das soll nimmer kein Priester thun,
Dem Menschen Mißtrost geben.
Will er denn Buß' und Reu' empfahn,
Sein Sünd' seind ihm vergeben.

Zur Erläuterung ist da wenig zu sagen. Weder ein Pabst Urban noch der alte Dichter Tanhäuser ist hier gemeint. Urban heißt städtisch, römisch, also ist der Papst überhaupt gemeint, als Haupt der Christenheit. Tannhäuser dagegen ist der im Tanne haust, im Walde, dem Ort des ganzen Zaubers der Natur, wo man kann „groß Wunder schauen". Im Parzival hat der Zauberer Klingsor sich ein

Schloß Roche-sapin, Fels des Tanns, in einem tiefen Walde erbaut. Zwei Dörfer in Tirol, die wie Sodom und Gomorra untergegangen sind, heißen ebenfalls Tansana und Tannenen. Der Papst erschrickt eben wegen des schroffsten Gegensatzes zur Kirche: sogar in der Bulle gegen Luther heißt es noch: „Mache dich auf, Herr, deinen Weinberg will ein Schwein aus dem Walde verwüsten!" Allein der deutsche Volksgeist hatte den Sinn des Christenthums tiefer erfaßt und lehnte sich auf gegen die Verdammung des Bußfertigen, da nicht die Werke, sondern allein der Glaube selig macht. Der Papst wird durch die Liebe Gottes beschämt: auch in seiner Hand geschieht das Unglaubliche, Unmögliche, der dürre Stab ergrünt aufs neue. Nicht den natürlichen Lebensdrang verfluchend abzuweisen, ihn zu heiligen ist die Aufgabe der Kirche wie der Sinn der Religion. So spricht Wagner schon in der Ouvertüre den Inhalt und die Meinung des Werkes aus.

Nachdem nämlich der ganze unheilige Zauber des darin geschilderten Venusberges verklungen ist und nur noch ein wollüstig klagendes Schwirren, ein schaurig üppiges Säuseln die Nacht belebt hat, dämmert der erlösende Morgen heran. Aus weiter Ferne läßt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen, der die gläubig bußfertige Seele des durch das Christenthum beseligten Volkes widerhallen läßt. Wie nun dieser Gesang sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie trauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Ge-

woge, so daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und Allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigen Rauschen erhabener Entzückung anschwillt: es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. „So wallen und sprudeln alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung," schließt Wagner dieses sein im Jahre 1852 verfaßtes Programm, „und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe."

Wie der Dichter nun seinerseits diese erlösende und heiligende Macht der Liebe in die jungfräuliche Gestalt der Elisabeth gekleidet hat und wie an ihrem heilig reinen Wesen auch Tannhäuser, der Sänger der Natur und ihrer Wunder, das höhere Wunder des Glaubens und der Erlösung erfährt, dies ist aufs schönste aus der Operndichtung selbst zu ersehen. Wir schließen mit dem Worte des Künstlers selbst, das uns zugleich in die tiefe innere Antheilnahme seines Wesens an diesem erhaben ernsten Werke einweiht. „Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäusers entwarf und ausführte," sagt er in der „Mittheilung an meine Freunde" vom Jahre 1851. „Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edlern und Edelsten ganz wiedergekehrt war, umfing wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide

in Einen Strom: höchstes Liebesverlangen mündeten." Nicht abweisend verfluchen, es sei wiederholt, heiligen soll die Religion die Menschen und das Leben!

Der ganzen Sage nach, die um diesen „Tanhäuser" spielt, ist er „ein ernstbetrachtender einsamer, den Mächten der Natur verfallener Sänger, dessen Lieder sinnlichen Genuß athmen, aber auch innere Zerrissenheit, Sehnsucht nach dem Heil zeigen". So wird auch Wagner's Tannhäuser zwischen dem Fluche der Sinnlichkeit, die sich in Frau Venus darstellt, und dem Sehnen nach dem höchsten Idealismus der Liebe, die der Dichter in der Gestalt Elisabeth's, der Nichte des Landgrafen malt, hin und hergerissen und sehr schön ist die Lösung, die Wagner giebt: die göttliche Gnade, die den Unseligen seines Fluches erlöst, geschieht auf die Fürbitte dieser entsagend sterbenden reinen Jungfrau. Als er für sein Heil eine liebende Seele in den Tod gegangen sieht, bricht sich auch der Ungestüm seiner sinnlichen Natur und mit dem schmerzlich-seligen Ausrufe: „Heilige Elisabeth, bitt' für mich!" sinkt er todt auf ihrem Sarge nieder.

IX. Der Lohengrin.

Die erste Aufführung des „Tannhäuser" außerhalb Dresdens, wo ja Wagner Capellmeister war, fand am 16. Februar 1849 in Weimar statt, wo Liszt Capellmeister war. In der Mai-Revolution mußte Wagner von Dresden fliehen und besuchte Hülfe suchend den treuesten und aufopferndsten der Freunde, die er je gehabt hat. Er wohnte einer Probe des „Tannhäuser" bei. „Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie ausführte," sagt er von Liszt. „Was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ." Ihm vertraute er damals auch die Original-Partitur des Werkes an, die jetzt mit der des Lohengrin in seiner Tochter Zimmer in Bayreuth in einer kostbaren Cassette ruht.

In Paris dann, wohin er den eilenden Lauf gerichtet hatte, als die Verfolgung keinen Zweifel mehr über sein nächstes Schicksal ließ, brütete er krank, elend und verzwei-

selnd vor sich hin, als sein Blick auf die P
„Lohengrin" fiel. „Zwei Worte schrieb ich an
Antwort keine andere war, als die Mittheilun
fassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des
Weimar," erzählt er. Und zwar sollte dieselbe in de
Enthüllung von Herder's Denkmal, vom 25. bis
1850, also zu Goethe's Geburtstag stattfinden.
schrieb hinterher Liszt, man dürfe kühn behaupte
Wahl in jeder Weise Goethe's würdig gewesen s
Wagner, ebensogut Dichter wie Musiker, habe d
tung die ganze Anziehungskraft und Schönheit ein
verliehen, und zwar sowohl durch die kraftvolle
seiner Sprache und die Vollendung des Versbaue
den genialen Aufbau der dramatischen Verwicklu
Ausdruck beredter Leidenschaft. Das Werk habe
wichtiges Ereigniß in der Geschichte der deutschen
Ausdruck einer ganz neuen Art dramatischer Kun
eines der dichterischesten Erzeugnisse Deutschland
Zeit verdient, zu einer Feier Goethe's beizut
folgten dann mit dem „Tannhäuser" 1852 Wie
Breslau, 1853 Leipzig und Frankfurt und nac
meisten größeren Theater Deutschlands, Wien und
letzt. „Lohengrin" gelangte am 2. Juli 1853
Weimarer Aufführung zuerst in Wiesbaden an
Oeffentlichkeit, im Jahre 1854 studirte ihn Juli
Dresden ein, und mit den zahlreichen „Strichen"
Held dem Helden angethan, lief derselbe bal
übrigen Bühnen Deutschlands, bis endlich i

Richard Wagner selbst den vollen Text wiederherstellte, — ein unvergeßlicher Eindruck am Vormittag, allein vor seinem edlen Könige, nur wir zwei Freunde Wagner's noch als — blinde Passagiere!

Die äußere Entstehung des Werkes ist bald erzählt. Der Entwurf des Textes geschah unmittelbar nach Vollendung des „Tannhäuser" und der Skizze des Meistersinger-Stoffes in Marienbad im Sommer 1845. „Im Fluge erfunden und skizzirt" und nach der bitteren Erfahrung mit den so tief mißverstandenen ersten Aufführungen des „Tannhäuser" in Dresden im Gefühl der tiefsten Vereinsamung als Künstler und Mensch ausgedichtet, so lauten die historischen Nachrichten, deren Begründung wir noch vernehmen werden. Im Sommer 1846 wurde dann in Großgraupen bei Pillnitz die Composition flüchtig entworfen und in den berühmten Märztagen von 1848 war das Werk sogar in vollständiger Instrumentirung fertig.

In Betrachtung des Vorwurfs dieses dichterischen Werkes begegnet uns zuerst die Gralssage. Wir lassen den unbekannten Schwanenritter, wie er in feierlicher Verklärung vor sich hinblickt und — Brief an Liszt vom 25. August 1850 — „furchtbar und vernichtend streng wie ein strafender Gott" Neid, Mißgunst und Lüge der Welt richtet, den Kern der Sache selbst in strahlender Schönheit erzählen:

Im fernen Land, unnahbar euren Schritten,
Liegt eine Burg, die Montsalvat genannt;
ein lichter Tempel stehet dort in Mitten,
so kostbar wie auf Erden nichts bekannt:

Drin ein Gefäß von wunderthät'gem Segen
wird dort als höchstes Heiligthum bewacht,
es ward, daß sein der Menschen reinste pflegen,
herab von einer Engelschaar gebracht;
alljährlich naht vom Himmel eine Taube,
um neu zu stärken seine Wunderkraft:
es heißt der Gral, und selig reinster Glaube
ertheilt durch ihn sich seiner Ritterschaft.
Wer nun dem Gral zu dienen ist erkoren,
den rüstet er mit überird'scher Macht,
an dem ist jedes Bösen Trug verloren,
wenn er ihn sieht, weicht dem des Todes Macht.
Selbst wer von ihm in fremde Land' entsendet,
zum Streiter für der Tugend Recht ernannt,
dem wird nicht seine heil'ge Kraft entwendet,
bleibt als sein Ritter dort er unerkannt.
So hehrer Art doch ist des Grales Segen,
enthüllt — muß er des Laien Auge fliehn;
des Ritters drum sollt Zweifel ihr nicht hegen,
erkennt ihr ihn, so muß er von euch ziehn.
Nun hört wie ich verbotner Frage lohne!
Vom Gral ward ich zu euch daher gesandt:
mein Vater Parzival trägt seine Krone,
sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt.

Der Stoff selbst ist also durchaus supranaturalistisch, spirituell, transcendental, ohne darum außermenschlich zu sein. „Das selige Leben, das vom Grale ausgeht, umfaßt Irdisches und Himmlisches," sagt Uhland, „das Geistige erblüht in den farbigsten Bildern, das Irdische ist von geistigem Glanze durchleuchtet, die Lust erscheint geheiligt und der Schmerz noch verklärt." Wolfram von Eschenbach's Dich-

tung „Parzival“ mit dem unvollendeten „Titurel“ sind der eigentliche Mittelpunkt der Sage. Seine Quelle war wohl älteren französischen Ursprungs, jedoch die geistige Ausdeutung der Sache, die Darstellung des Processes der inneren Wiedergeburt, wie ihn das Christenthum der Welt geschenkt hat, gehört diesem großen Dichter und Denker des Mittelalters.

Ueber den Gral selbst haben zuerst Görres und Uhland nähere Auskunft gegeben.

Der heilige Gral ist die Schüssel, daraus Christus bei der Stiftung des Abendmahles mit seinen Jüngern gespeist hat und in der später bei dem Speerstich am Kreuze sein Blut aufgefangen ward. „Gral“ bedeutet jedoch nicht, wie man früher angenommen hat, dieses heilige Blut (sanguis realis, sang real), sondern ist von „Gréal“ = Schüssel abzuleiten, das noch in unserem „Kar“ fortlebt, das die hölzerne Tragschüssel des Metzgers ist. Der Gral besteht aus Jaspis, demselben Stein, von dessen Kraft der Phönix aus der Asche sich verjüngt hatte und der der „Stein der Weisen“ aus dem Morgenland ist. Ein Kranker, der ihn ansieht, wird in der Woche darnach nicht sterben. Zweihundertjährige Jugend gibt der öftere Anblick des Steines. Engel haben ihn vor alter Zeit zur Erde gebracht und in den Sternen ward gelesen, daß einst ein gesegnetes Geschlecht zu seiner Pflege werde berufen werden.

Der Königssohn Titurel, abstammend von Senaber, dem Weisen aus der Götterburg Troja oder Asgard, herzerfreuend schön von Körper und Seele zugleich, wird durch Gesang der Engel zu einem Berge mitten im Walde,

den sonst niemand finden kann, geleitet: es ist der bewahrte, behaltene Berg, der Montsalvat in Aragonien. Ueber ihren Gezelten schwebt in reichem Gehäuse der Gral, von unsichtbaren Engeln gehalten, und gibt ihnen gleich dem Sonnentisch der Aethiopen, dessen Herodot erwähnt, beste Labe für Geist und Leib. Titurel baute hier eine Burg, aus der nun seine Ritter gegen die Heiden ziehen, und dann einen Tempel, dessen Pracht niemand überbieten kann: ein mattes Abbild davon bildete die Sophienkirche in Constantinopel. Die Engel führen den Gral hinein, und an jedem heiligen Charfreitage schwingt sich fortan eine glänzend weiße Taube vom Himmel herab und legt auf den Gral eine kleine weiße Oblate, durch welche der Stein seine Wunderkraft erneut.

Auf Titurel folgt nach vierhundert Jahren sein ältester Sohn Amfortas. Ihn trifft aber der Sünde Speer. Wer dem Grale dient, muß auf Minne verzichten, es sei denn, daß der Gral ihn als Gebieter in fremde Lande entsendet. Amfortas fehlt gegen dieses Gebot und so trifft ihn der Speer, dessen Wunde stets eitert und ihn nicht sterben läßt. Parzival erlöst ihn durch sein reines Vertrauen auf Gott. Er war lauteren Gemüthes, denn nur ein solcher kommt auf den Weg zum Gralstempel im tiefen Walde, zufällig zum Gral und dem wehklagenden Könige gekommen, hatte aber nach der Ursache des Leidens zu fragen vergessen und war wieder ausgestoßen. Nachher erzieht ihn das Leben selbst zu dieser Frage nach dem Höchsten, er kehrt zurück und endet durch Gebet vor dem Grale des Königs Leiden. Er wird dann König und sein Sohn ist Lohengrin. Dies ist

in unendlicher geistigen Vertiefung der Gegenstand des „Parsifal", dessen Namen Wagner nach Görres von Parsi Fal, der arme Dumme, der „reine Thor" ableitet: er wird „durch Mitleid wissend" und kann den König seiner Leiden erlösen.

Was ist nun die Geschichte und Bedeutung dieser Sage.

Schon im zweiten Buch Moses spricht der Herr: „Sie sollen mir ein Heiligthum machen, daß ich unter ihnen wohne; wie ich dir ein Vorbild zeigen werde, so sollt ihr es machen." So entstand die Stiftshütte, in deren Lade auch von dem Himmelsbrode war, womit die Kinder Israels in der Wüste gespeist worden waren. Sie wird zum Tempel Salomons, zu dem der Platz vom Herrn gewiesen und die Steine zuvor gerichtet waren, innen alles eitel Ceder, Gold und Edelstein. Im Chore stand unter den Flügeln der Cherubim die Bundeslade. Die höchste Sorge ist die Bewahrung des Tempels, der noch spät in den Maccabäern seine Helden hat, mit denen auch im „Titurel" die Kämpfe gegen die Heiden verglichen werden.

Wie kam nun an die Stelle der Bundeslade der „heilige Gral"?

Der Tempel ward durch Christi Lehre zum Vorbilde seines geistigen Heiligthumes. Die Heilthümer des alten Bundes wichen, aus dem Kelch des Abendmahles wird das Blut des neuen getrunken. „Ich bin das Brot des Lebens," sagt Jesus, nachdem er das Volk wunderbar gespeist hatte. Das Mittelalter wollte aber, wie stets auf solcher Entwicklungsstufe der Fall ist, Anschauung des Göttlichen. Nicht genügte ihm der eine heilige Mittler. Leichter zu rühren

schien dem Flehenden des Heilands jungfräuliche Mutter: die Schaar fürbittender Heiligen mehrte sich von Jahr zu Jahr, jede Kirche, jeder Fehl gewann einen solchen. Nirgends glaubte man aber das Heilige so unmittelbar nahe als am Grabe des Erlösers. Daher entstanden dorthin früh Wanderungen und jeder suchte eine Reliquie mitzubringen. Besonders heilig war, was mit Jesu Leiden und Tod zusammenhing. Als im Jahre 1101 Cäsarea erobert ward, fanden die Pilger in einer Kirche eine herrliche Schüssel, deren sich der Heiland bei dem Abendmahle bedient habe. Sie sollte von der Königin von Saba stammen, von Salomon an Herodes, von diesem an Nicodemus gegeben sein, bei dem der Heiland einst gespeist, und Nicodemus habe sie mit den ersten Christen nach Cäsarea gebracht.

Allein wie alle Reliquien kommt auch diese Schale mehrfach vor, sogar der „Titurel" erwähnt eines unechten Grales. Die Wiederkehr eines solchen Heilthumes ist besonders dann naheliegend, wenn es Träger einer bedeutsamen kirchlichen Lehre ist. Der heilige Gral aber ist Sinnbild des letzten Inhaltes der alten Kirche, des heiligen Meßopfers, daran wie es im „Titurel" heißt, „der Christen meister Segen liegt". Die Oblate, die dem Grale an jedem Charfreitag gesendet wird, sie ist das Manna der Wüste, das Brot des Lebens, das was schon die alte Kirche die „Wiedergeburt aus der Gnade" genannt hat, die innere Wandlung, die das Meßopfer äußerlich darstellt und das Gemüth des Gläubigen in sich selbst vollzieht. Der alte Tempel ward zur christlichen Kirche, und in ihr ward nun aufs neue

in geistiger Weise der Tempel des Höchsten aufgerichtet, dessen Sinnbild und Mittelpunkt eben der heilige Gral ist, in dessen Gemeinsamkeit die Menschheit sich stets wieder innerlich erneut.

Die Anlage dieses Gralsritterthums ist rein priesterlich. Vielleicht hat darauf die Kirchensage von alten Priesterdynastien mitgewirkt, die den gallischen Oberdruiden gefolgt sind. Allein die Hüter bleiben der Gewohnheit der Kreuzzüge gemäß immer Ritter. Urban II. rief zur Ausrüstung des ersten Kreuzzuges: „Streiter des Teufels, werdet Streiter des lebendigen Gottes." Bald nach der Eroberung der heiligen Stätten bildeten sich die Ritterorden, deren mächtigster die Templer waren. Nach ihnen ist die Gralsritterschaft gestaltet, jedoch ohne die mönchische Askese und Eheloſigkeit und mit dem Entscheidenden des Heilsthumes. Die Dichter jener Jahrhunderte sind vielfach mit der Frage beschäftigt, wie „Reichthum, weltliche Ehre und Gottes Huld in Einen Schrein kommen mögen" (Walther von der Vogelweide). Der Schluß des Parzival lautet:

Weß Leben sich so verendet,
Daß Gott nicht wird gepfändet (beraubt)
Der Seele um des Leibes Schuld,
Und der doch der Welt Huld
Behalten kann mit Würdigkeit,
Das ist eine nütze Arbeit."

Hoch und herrlich erhebt sich Titurels Tempel, die christliche Kirche. In ihr bewahrt das Sinnbild ihres seligsten Geheimnisses der heilige Gral. Er gibt seinen treuen Pflegern die Fülle himmlischer und irdischer Segnungen. In reiner

Jugend, in keuscher Minne, im Kampfe für das Heiligste der Menschheit leben sie dahin, bis der Engel lichtes Gewand sie umkleidet. Es ist die Heiligung des Lebens durch den tiefsten Sinn des Menschendaseins, wie ihn die Lehre Christi ausgesprochen hat.

Ein besonderer Zweig der Gralssage nun ist die Lohengrinsage.

Die mittelalterliche strophische Dichtung Lohengrin ist später und weniger bedeutend als Parzival und Titurel. Die in den wirklichen Inhalt der Sage eingewebten Geschichten sind sehr willkürlich ersonnen, meist höchst ungeschickt in die Thaten und Schicksale dieses Parzivalsohnes eingewebt und von farbloser Darstellung. Immer aber herrscht hier noch große poetische Kraft. Die Sage selbst lautet nach Uhland so:

In brünstigem Gebet kniet jeden Tag die schöne Else, des Herzogs von Brabant verwaiste Tochter. „Aller Falschheit frei, der Welt Wonne in Schönheit und ausnehmenden Züchten," sagt der „Titurel". Friedrich von Telramund, einst Dienstmann ihres Vaters, behauptet, sie habe ihm die Ehe gelobt. Ein Kampf vor Gericht soll entscheiden. Kein Streiter wagt sich für Else heran, so gefürchtet ist Friedrichs Arm. Wenn sie nun weinend vor dem Altare liegt, dann läutet sie zum Zeichen ihrer Noth ein goldenes Glöcklein, das sie einst einem beschädigten Falken abgelöst. Der Klang dringt fernhin durch die Wolken, wie Donner erschallt er unablässig auf der Burg des Grals. Auf diesen Ruf um Hilfe wird Lohengrin, des Grals-Königs Sohn, abgesendet.

Schon setzt er den Fuß in den Stegreif, als ein Schwan daher geschwommen kommt, der ein Schifflein zieht. Lohengrin tritt in das Fahrzeug. Ein schneller Strom trägt ihn auf das Meer, die Wogen werfen ihm hoch empor. Fünf Tage schon fastet er, da fängt der Schwan ein Fischlein und theilt mit ihm die Speise. Auf dem Schilde schlafend kommt er dann zu Antwerpen ans Gestade, eben zur rechten Zeit, um den Kampf noch zu bestehen. Der Schwan fährt mit dem Schifflein zurück. Lohengrin siegt im Kampf und gewinnt die Hand der jungen Herzogin. Dies bedingt er, daß sie ihn nie um seine Herkunft frage, wenn sie ihn nicht verlieren wolle. Er lebt nun lange Zeit mit ihr in Glück und Freude und dient dem Kaiser, der ihm mit den brabantischen Landen belehnt hat, gegen Hunnen und Heiden. Einst fällt er im Ritterspiele den Herzog von Cleve. Dessen Gemahlin spricht darob ergrimmt vor den Frauen zweideutig von Lohengrins dunkler Herkunft. In der Nacht weint Else über diese Rede, ebenso in der zweiten Nacht, — „mit Liebe und mit Leide kehrte sie ihm ihre Minne zu," sagt der „Titurel", — in der dritten aber bittet sie den Gemahl um ihrer Kinder willen ihr zu sagen, von wannen er gekommen sei, obwohl das Herz ihr sage, er sei reich an Adel. Lohengrin nennt sein Geschlecht, dann heißt er seine zwei Knaben bringen, küßt sie zum Abschied und befiehlt Horn und Schwert, so er mitgebracht, aufzubewahren, der Herzogin aber läßt er den Ring, den seine Mutter ihm gegeben. Sein Freund, der Schwan, kommt wieder mit dem Schifflein und Lohengrin fährt auf Wasser und Wogen dahin, zurück zum hei-

ligen Gral. Die Herzogin fällt in Ohnmacht und ihr Lebenlang klagt sie um den verlorenen Gemahl.

Dieser Sage folgte in den Hauptzügen Wagner. Einen Zug hat er einer andern Fassung abgewonnen, in der ein Zauberweib Elsa räth, sie solle ihm ein Stück von seinem Leibe schneiden lassen und essen, denn Menschenfleiß vertreibt nach uralter heidnischer Annahme Zauberei. Ihre Liebe bebte aber vor solcher Gewaltsamkeit zurück nnd nun wird Lohengrin im Walde überfallen, wobei er stirbt. Der Titurel aber sagt von Elsa:

„Sie fand nach ihm vor Trauer auch ein Scheiden,
Weil sie nicht Frag' von Liebe konnte meiden."

Die Verbindung mit dem Schwan stammt aus der uralten Sage des mystischen Ursprungs großer Heldengeschlechter aus der Tiefe des Meeres, durch geheimnißvolle Meerwesen, vermittelt durch den Schwan, der bald als Weib — Wilands Schwanhilde — bald als Mann erscheint.

Soweit das dichterische Material, das Wagner vorlag. Wie gewann dasselbe nun durch seine Auffassung und Bearbeitung lebendig gegenwärtiges Leben? Diese Frage führt uns tief in die Besonderseit seiner Anschauung und seines ganzen Seins und Wollens, tief auch in den ganzen moralischen und künstlerischen Bestand unserer Zeit. Zum Glück besitzen wir auch hier des Künstlers eigene Wegweise.

Der Künstler befand sich damals, wie schon der „Tannhäuser" zeigt, in einem innersten Gegensatze gegen eine „Umgebung der Trivialität" und fühlte sich nach Voll-

endung jenes Werkes „plötzlich und mit verzehrender Leidenschaftlichkeit" auf die Gestaltung des Lohengrinstoffes geworfen, dessen Eigenthümlichkeit ihn in seiner jetzigen tief vereinsamten Lage unwiderstehlich fesseln mußte. Im Anfang, als er denselben kennen gelernt, hatte ihn diese Erscheinung wohl gerührt, keineswegs aber zur künstlerischen Ausführung bestimmt. Denn die Form, in der sie ihm entgegentrat, hatte einen fast unangenehmen Eindruck auf sein Gefühl gemacht. Diese zwielichte mystische Gestalt hatte ihn mit Mißtrauen und dem gewissen Widerwillen erfüllt, den die geschnitzten und bemalten Heiligen an den Straßen katholischer Länder oft erregen. Erst als dieser erste Eindruck sich verwischte und seine Lebenserfahrungen ihn für den eigentlichen Kern der Sache empfänglicher machten, tauchte diese Gestalt wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft vor seiner Seele auf und gewann immermehr Boden in ihm, als er nun den Mythos in den einfacheren Zügen und nach seiner Bedeutung als eigentliches Volksgedicht kennen lernte.

Da ersah er denn, daß das Ganze ein Gedicht des sehnsüchtigen Verlangens unserer reinen Menschennatur ist. Nicht in dem bloßen christlichen Uebernatürlichkeitshange, sondern in der eigentlichen menschlichen Natur hat dasselbe seinen Keim, und sein eigenes innere Verlangen, sich nach seinen edelsten Anschauungen und Gefühlen auch verständnißvoll mitzutheilen, erzeugte allmählich einen förmlichen Drang in ihm, sich dieser Gestalt zu bemächtigen, so daß jeder Versuch sich solcher Gewalt zu entziehen vergeblich war.

Lohengrin ist ein uralt menschliches Gedicht. Der Holländer schließt sich an den meermüden Odysseus an, der sich gleich dem Tannhäuser aus den Armen der sinnlichen Liebe windet und mit allen Kräften der Seele der Heimat und seinem treuen Weibe zustrebt. Dieses Sehnen nun erscheint in unserem modernen Leben unendlich gesteigert und nach innen zu bereichert, weil wir ein höheres Dasein kennen, als das bloße irdisch traute Heim. Doch ist auch der Lohengrinmythus, der dasselbe so einfach wahr und schön ausspricht, nicht ohne Vorbild im griechischen Leben und hat sogar noch ältere Quellen. Zeus und Semele heißt der Mythus. Der Gott liebt ein irdisches Wesen und naht ihr um dieser Liebe willen selbst in menschlicher Gestalt. Die Liebende erfährt aber, daß sie den Geliebten nicht nach seiner Wirklichkeit kenne, und verlangt nun vom wahren Eifer der Liebe getrieben, der Gatte solle sich ihr nach der vollen Erscheinung seines Wesens zeigen. Zeus weiß, daß er ihr entschwinden, daß sein Anblick sie vernichten muß. Er selbst leidet schmerzlich unter dem Bewußtsein und dem Zwange, zu ihrem eigenen Verderben ihr Verlangen erfüllen zu müssen: er vollzieht sein eigenes Todesurtheil, als der tödtliche Glanz seiner göttlichen Erscheinung die Geliebte vernichtet.

War dies bloße dichterische Erfindung oder gar Priesterbetrug? fragt sich Wagner. Nein, einem Wahne entblühte dieses Verlangen, das den Menschen erst zum Menschen macht! „Kein Gott hatte die Begegnung des Gottes und der Sterblichen gedichtet, sondern der *Mensch* in seiner menschlichsten Sehnsucht. Wer hatte dem Menschen gelehrt,

daß ein Gott nach einem Erdenweibe entbrenne? Doch nur der Mensch selbst, der auch dem höchsten Gegenstande seiner Sehnsucht nur das Wesen seiner Natur einprägen kann. Wohin er sich auch mit den Schwingen seiner Sehnsucht nach einem edleren reineren, sozusagen geschlechtslosen Dasein schwingen kann, selbst in der höchsten Sphäre kann er stets nur wieder das rein Menschliche verlangen, den Genuß seiner selbst als das Allererstehnenswertheste begehren. Und was ist das eigenthümlichste Wesen unserer Natur, zu dem auch die höchste Vorstellung, die die Sehnsucht erzeugt, sich zu ihrer einzigen Befriedigung selbst aus weitesten Fernen zurückwendet? Es ist die Nothwendigkeit der Liebe, und das Wesen dieser ist in seiner vollen Aeußerung Verlangen nach ganzer Wirklichkeit, nach dem Besitz eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft des Daseins fest und innig zu umschließenden lebendigen Gegenstandes, eines Menschen. Muß in dieser endlichen sinnlich-gewissen Umarmung nicht der Gott vergehen und entschwinden? Ist der Mensch, der nach dem Gotte sich sehnte, nicht verneint, vernichtet und der wirkliche Mensch hervorgetreten? Ist die Liebe nach ihrem wahrsten und höchsten Wesen somit aber nicht offenbar geworden?"

So tiefsinnig und innerlichst wahr dichtet das Volk. Uebrigens ist der Natur der Sache nach die Frage nach Herkunft und Art uralt. Wir nennen nur noch die Fabel von Amor und Psyche wie Friedrich von Schwaben und seiner Angelburg.

Mit der Vertiefung unserer geistigen Auffassung war jedoch auch dieses Bild der menschlichen Sehnsucht tiefer

geworden, sie zeigt uns unseren Gralshelden in noch edlerem Lichte. Bei den Griechen war es noch das wolkige Reich von Blitz und Donner, aus dem der lockige Zeus sich hinabschwingt, — die mittelalterliche Sehnsucht hatte ein Gebiet unendlicher Ferne und schwebenden Aethers erzeugt, in dem ihr Götterbild lebte, und dieser Gott war sein eigenes Bild, der nie ruhende, nie selige sehnsuchtsvolle Menschengeist, dem der Götterhimmel verronnen ist und der in einem unendlichen Meere sehnsüchtigen Gefühles schwelgt. Ein uralter Zug geht nun durch die Sage der Völker, die am Meere und an meermündenden Flüssen wohnen: auf dem Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Anmuth und Reine, der alles hinreißt und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann, — der erfüllte Wunsch der Sehnsucht, die über dem Meeresspiegel, in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück sich träumt. Der Unbekannte verschwand wieder, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde. Einst war, von einem Schwan ein Nachen gezogen, im Scheldelande ein wonniger Held vom Meere angelangt: dort habe er die verfolgte Unschuld befreit und einer Jungfrau sich vermählt. Da diese ihn aber befrug, wer er sei und woher er komme, habe er wieder von ihr ziehen und alles, alles verlassen müssen.

Warum zog nun diese Erscheinung, als er sie in solcher holden Einfachheit kennen lernte, unseren Künstler so unwiderstehlich an? Warum nahm er sogar die Lohengrinsage von dieser Seite, die das Dichtwerk selbst so wenig betont, daß im Gegentheil dasteht: „Man fand am Gral geschrieben, daß

Lohengrin ein Kämpe sollt sein einer Magd"? Das eine, die Seelensehnsucht, hauchte ihm immer tiefer eben die Beschäftigung mit dem Ideal, mit der Kunst ein, mit der er sich je länger je mehr in diesem Leben einsam fühlen mußte, — das andere, die Nothwendigkeit der Frage, führte ihm die wirkliche Ausdichtung der Sage zu. Er selbst erzählt:

„Mit dem fertigen Entwurfe zu der Dichtung des Lohengrin kehrte ich nach Dresden zurück, um den Tannhäuser zur Aufführung zu bringen. Mit großen Hoffnungen von Seite der Direction und mit nicht unbedeutenden Opfern ward diese Aufführung vorbereitet. Das Publicum hatte mir in der enthusiastischen Aufnahme des Rienzi und in der kälteren des fliegenden Holländers deutlich vorgezeichnet, was ich ihm bieten mußte, um es zufrieden zu stellen. Seine Erwartung täuschte ich vollständig: verwirrt und unbefriedigt verließ es die Vorstellung des Tannhäuser. Das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit, in der ich mich befand, übermannte mich."

Und nun berichtet er von den Qualen dieser Einsamkeit. Die wenigen Freunde, die von Herzen mit ihm sympathisirten, hatten als Lebenszeichen auch einzig die Verstimmung über die ganze Peinlichkeit seiner Lage zu bieten. Eine Woche verging, ehe die zweite Aufführung stattfinden konnte, die besseres Verstehen bereiten sollte. Diese Woche erhielt für ihn das Gewicht eines Lebens. Nicht verletzte Eitelkeit, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung habe ihn damals getroffen; nicht zu dem großen Publicum, sondern zu wenigen Freunden habe er mit diesem Werke

gesprochen, das doch aus seinem tiefsten Herzen geflossen. Und ein ganzes langes Leben hat ihm gezeigt, daß er an diesen „wenigen Freunden" sich erst sein Publicum erziehen mußte, bis sie wie heute in Bayreuth die ganze wirklich gebildete Welt ausmachten. Das Gefühl dieser Vereinsamung aber brachte uns den „Lohengrin", dessen Ausführung er eben damals „mit jäher Schnelle" vornahm, um sich, von der Qual der Gegenwart abgewendet, in das Gebiet des höchsten Ideals zu begeben, aus dem dann dieser Gralsheld zu uns herabsteigt. Die Sehnsucht, die diesen wonnigen Ritter erfüllte, es war seine eigene als Künstler, und da diese aus seinem so weiten und tiefen menschlichen Empfinden stammte, so war sie die echteste und edelste, die der Mensch hegen kann. Auch hierüber gibt er selbst uns die folgende Auskunft, die immer auf sein eigenes Menschen- und Künstlerherz weist.

Lohengrin suchte das Weib, daß an ihn *glaubte*, das nicht frage, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebe, wie er sei und weil er so sei, wie er ihr erscheine. Er suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt *liebe*. Er mußte deßhalb seine höhere Natur verbergen, denn gerade in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieses höheren oder eigentlich *erhöhten* Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt oder ihm als einem Unverstandenen anbetungsvoll demüthig gehuldigt werde, wo es ihn eben nicht nach Bewunderung, sondern nach dem Einzigen verlangte, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht

stillen konnte: nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe. Mit seinem höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein wollte er nichts Anderes sein und werden als ganzer, voller, warmempfindender und warm empfundener Mensch, nicht Gott. So ersehnte er sich das Weib, das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig-öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verrätherische Heiligenschein der erhöhten Natur: er kann nicht anders als wunderbar erscheinen. Das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes. Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständniß seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Göttlichkeit zurückkehrt.

Es ist das Schicksal des Genius, des Menschenfreundes bis zu dem höchsten hinauf, der am Kreuze starb, was hier künstlerisch dargestellt wird. Und daß das Tieftragische dieser Erscheinung damals nicht verstanden und als kalt und verletzend, ja eher Widerwille denn Sympathie erregend sogar von einem Freunde bezeichnet wurde, dessen Geist und Wissen der Künstler selbst hochschätzte, dies mußte ihm den Charakter und die Situation seines Lohengrin erst recht als in unserem ganzen modernen Leben, das eben die Kunst nicht völlig zu würdigen weiß, tief begründet erscheinen lassen. Ja dieses Schicksal wiederholte sich an dem Kunstwerke wie an seinem Schöpfer. Es ist der Typus des tragischen Inhaltes unserer

Zeit und für die Gegenwart von gleicher entscheidenden Bedeutsamkeit wie die Erscheinung Antigones für die griechische Welt. „Ueber dieses höchste und wahrste tragische Moment der Gegenwart gibt es nur noch die volle Einheit von Geist und Sinnlichkeit, das wirklich und einzig heitere Element des Lebens und der Kunst nach ihrem höchsten Vermögen", sagt er selbst auf seinen Siegfried hinweisend. Und doch sollte er in dem Lauf der Zeiten dieses „Reich der Natur", das Siegfried darstellt, noch überbieten in der Gestalt des Parsifal, der das Reich des höheren menschlichen Daseins, das Reich des Geistes und des guten Willens darstellt.

Bei der Ausführung seines Werkes ging ihm dann auch erst das Wesen des weiblichen Herzens auf, das ihm aber auch die vollen Tiefen menschlicher Existenz erschloß und ihn zu einem neuen Propheten seines Geschlechtes gemacht hat.

„In Elsa," sagt er, „ersah ich von Anfang an den von mir ersehnten Gegensatz Lohengrins, — jedoch nicht den diesem fernabliegenden absoluten Gegensatz, sondern vielmehr das andere Theil seines Wesens, — der Gegensatz, der in seiner Natur überhaupt mitenthalten und nur die von ihm nothwendig zu ersehnende Ergänzung seines männlich besonderen Wesens ist. Elsa ist das Unbewußte, Unwillkürliche, in welchem das bewußte willkürliche Wesen Lohengrins sich zu erlösen sehnt. Dieses Verlangen ist aber selbst wieder das unbewußte Nothwendige im Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsas sich verwandt fühlt. Durch das Vermögen dieses unbewußten Bewußtseins, wie ich es selbst mit

Lohengrin empfand, kam mir auch die weibliche Natur zu immer innigerem Verständnisse.

Es gelang mir, mich durch dieses Vermögen so vollständig in dieses weibliche Wesen zu versetzen, daß ich zu gänzlichem Einverständnisse mit der Aeußerung desselben in meiner liebenden Elsa kam. Ich mußte sie so berechtigt finden in dem endlichen Ausbruche ihrer Eifersucht, daß ich das rein menschliche Wesen der Liebe gerade in diesem Ausbruche erst ganz verstehen lernte; und ich litt wirklich tiefen, oft in heißen Thränen entströmenden Jammer, als ich unabweislich die tragische Nothwendigkeit der Trennung, die Vernichtung der beiden Liebenden empfand. Dieses Weib, das sich mit hellem Wissen in seine Vernichtung stürzt, um des nothwendigen Wesens der Liebe willen, — das, wo es mit schwelgerischer Anbetung empfindet, ganz auch untergehen will, wenn es nicht ganz den Geliebten umfassen kann; dieses so und nicht anders lieben könnende Weib, das gerade durch den Ausbruch seiner Leidenschaft erst aus der entzückten Anbetung in das volle Wesen der Liebe geräth und dieses Wesen dem hier noch Unverständnißvollen an ihrem Untergange offenbart, — dieses herrliche Weib, vor dem Lohengrin noch entschwinden mußte, weil er es aus seiner besonderen Natur nicht verstehen konnte, ich hatte es jetzt entdeckt. Und der verlorene Pfeil, den ich nach dem geahnten, aber noch nicht gewußten edlen Funde abschoß, war eben mein Lohengrin, den ich verloren geben mußte, um mit Sicherheit dem wahrhaft Weiblichen auf die Spur zu kommen, das mir und aller Welt Erlösung bringen soll, nachdem

der menschliche Egoismus selbst in seiner edelsten Gestalt sich selbst vernichtend vor ihm gebrochen ist. Elsa, das Weib, das bisher von mir unverstandene und nun verstandene Weib, diese nothwendigste Wesenäußerung der reinsten sinnlichen Unwillkür hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte."

Dies ist der „Lohengrin", und seine Bedeutung für unsere gesammte höhere Existenz erhellt selbst aus einer solchen engbegrenzten Skizze seines Inhaltes und seines Sinnes.

Ein Bericht Wagners vom Jahre 1849.

Wir hörten, daß der Erfolg des „Rienzi“ in Dresden im Jahre 1843 den Componisten zum königlich sächsischen Hofcapellmeister machte. Hier hatte derselbe nun durch Jahre persönlicher Anschauung Gelegenheit, sich zu überzeugen, daß unsere Bühne den hohen Zweck der dramatischen Kunst in sehr mangelhafter Weise erfüllte und namentlich von einem deutschen National-Theater bei unseren Hofbühnen keine Rede sein konnte. Vor allem, daß der Staat die Bühne, die doch schon 1784 Schiller als eine „moralische Anstalt“ bezeichnet hatte, dem blinden Zufall und der Speculation überlasse, schien ihm ein schwerer Vorwurf gegen unsere Zeit, und er mühte sich in Praxis und Theorie mit den Mitteln und Wegen ab, wie solch folgenschwerer Indifferentismus zu bannen und die Oeffentlichkeit, das heißt der Staat, für die Sache zu interessiren sei.

Da erschien ein Buch, das allerdings sowohl die Würde der Bühne wie ihre traurige Vernachlässigung seitens der herrschenden Gewalten gleicherweise ins hellste Licht setzte, des Schauspielers Eduard Devrient „Geschichte der deutschen Schauspielkunst". Die wunderbare Entwicklung der deutschen Schauspielkunst ward hier von kundiger Seite zum erstenmale zum allgemeinen Bewußtsein gebracht. „Aus der untersten Volksschichte hervorgewachsen, sahen wir sie bis ins siebzehnte Jahrhundert eine trotzige Unabhängigkeit bis zur Verwilderung treiben, daraus mit beispielloser Energie sich aufreißen, nur von fremdländischer Poesie genährt, die Achtung der Nation sich erringen und dadurch die vaterländische Literatur erst erwecken und dann sich nachziehen," heißt es hier, und wir wissen, wie Goethe und Schiller über die Bühne dachten und über sie und für sie geschrieben haben.

Und wirklich, als nun die deutsche Schauspielbühne wie die deutsche Literatur zuerst einen selbständigen Platz unter denen der übrigen Nationen sich errungen hatten, schien es auch, als sollten wir sogar im vollen Sinne ein National-Theater erhalten. Zu Königsberg am 16. December 1808 erging das Publicandum über die obersten Staatsbehörden, in dem das Theater denjenigen Anstalten zugesellt ward, welche „Einfluß auf die allgemeine Bildung" haben und deßhalb gleich den Akademien dem Ministerium für Unterricht und Cultus zugetheilt wurden. Wilhelm von Humboldt ging dann noch weiter, zur Organisation speciell der Musik im ganzen Staate. Allein kaum konnte Preußen

sich wieder regen, so „kürzte es auch die Schwingen seines inneren Staatslebens wieder" und nur um so schmählicher stürzte Dädalus hernieder: das neue Edict über die Behörden stellte das Theater „unter die öffentlichen Anstalten zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen" und überwies es, soweit es nicht Hoftheater war, der — Polizei.

Diesen Zusammenhang stellt am Ende seines Buches (3. Band: „Das National-Theater") der Verfasser dar und schließt nun inmitten der soeben erstandenen ersten nationalen Volkserhebung mit dem folgenden Ausrufe, der in der That das tiefste Gefühl und Verständniß für die Wichtigkeit der Sache selbst kundthut.

„Und nun, da der Gipfel des Parnaß erstürmt, der Lorbeer mit der Dichtkunst getheilt war, jetzt muß der Freund der Kunst mit sorgenvollem Blicke umhersehen, welch eine Stelle in der Kette des Nationallebens wohl das Theater finden werde? — Dies lebendige Auge des Völkerlebens, das von jeder Regung desselben beseelt wird, das Alles auffaßt, Alles widerspiegelt und dem man jede Freude, jedes Leiden des Organismus ansehen kann, dieser treue lebenswarme Seelenspiegel, er war dem Volke geworden, soweit die Kunst ihn verschaffen konnte. Von der harmlos lustigen Volksposse bis zur hochpoetischen Tragödie, die ganze Stufenleiter der verschiedensten Gattungen, gesunde und krankhafte, alle bewegte sie der Pulsschlag der Zeit. Was wird nun — das ist die bange Frage dieses geschichtlichen Wendepunktes, — was wird nun geschehen, um die Kunst selbstständig und gesund zu erhalten und stark gegen die Ver-

suchungen, die wir rings um sie gelagert sehen, damit sie dem Volke wirklich sei, was sie ihm sein soll? — In diesem Momente, wo Deutschland das fremde Joch abgeschüttelt hatte, ein neuer Völkerfrühling über Deutschland hinwehte, jetzt durfte doch auch die Schauspielkunst hoffen, ihren wichtigen Platz in dem organischen Leben der Nation einzunehmen. Sie durfte es hoffen, weil sie ihrer Natur nach jede Regung der Nation zu theilen hat. Aber sie theilt auch ihre Schicksale. Das ist die einzige Deutung für ihre nächste Zukunft. Nichts bewegt den gewaltigen Körper der Zeit, was nicht auch den Herzschlag der kleinen Kunstwelt bestimmte, und was dem ganzen Volke widerfährt, geschieht auch seiner Bühne!"

Wie mußte dieses Wort das Herz des Componisten vom „Fliegenden Holländer", von „Tannhäuser" und „Lohengrin" treffen, der zudem damals, im Herbste 1848, schon „Siegfried's Tod" geschrieben, also die erste Grundlage zu jener praktisch darstellbaren deutschen National-Tragödie gelegt hatte, die wir im Jahre 1876 in Bayreuth erlebt haben. Er konnte sich des Versuchs nicht enthalten, sogleich in einem entscheidenden politischen Blatte, der damals noch in Augsburg erscheinenden „Allgemeinen Zeitung", auf Devrient's Werk mit ganzer Begeisterung und Energie aufmerksam zu machen. Denn die Sache konnte mit jedem Tage vor die Kammern der Einzelstaaten, ja vor das deutsche Parlament kommen. Das Autograph dieser rasch hingeworfenen Skizze, die natürlich unaufgenommen blieb, hat sich uns glücklich aufbewahrt: sie ist der unmittelbare Vorläufer jener Schriften, mit denen

Wagner dann später zunächst theoretisch die Angelegenheit der nationalen Kunst auseinanderlegte, als nach dem Dresdener Mai-Aufstande von 1849 die ganze nationale Bewegung vorerst gescheitert schien und er selbst in der Verbannung lebte. Die Skizze ist deßhalb auch heute noch, oder gerade heute, von großem Interesse. Sie lautet:

„Nachdem sich das Wiener Volk im vorigen März erhoben, verjagte es außer Jesuiten, Polizeispitzeln und so manchem Andern auch das Ballet und die italienische Oper. Die Theater-Directoren ersahen zugleich, daß die schlaffe, weichliche Kost ihres Repertoires dem Publicum nun nicht mehr zusagen werde, daß die Zeit der theatralischen Zoten nunmehr vorüber sei und den jungen Leuten mit den entschlossenen, muthigen Mienen andere Lockungen geboten werden mußten. Wo ein tüchtiges, Wahrheit und Freiheit athmendes Stück habhaft zu machen war, wurde es über die Bretter geführt, die Posse mußte die Liederlichkeit abstreifen und in kecker, kräftiger Weise das neue Freiheitslied anstimmen, in ihr das jesuitische Laster gezüchtigt, der frohe Todesmuth der heitern Wiener Helden gefeiert werden: ersetzt wurde überall, was die geistesmörderische Censur verstümmelt hatte.

Wir könnten zu diesen Beobachtungen noch manche andere stellen, z. B. wie in Folge des März der Intendant der Berliner königlichen Schauspiele durch Katzenmusiken veranlaßt wurde, gute classische Stücke zu geben; sie allein wird aber genügen, zu zeigen, daß unser Theater in Wirklichkeit von Staats-Interesse ist, daß Wohl und Wehe des Staates in unausbleiblichem Reflex sich im Theater abspiegelt.

Und wie sollte es anders sein? Außer dem Theater haben wir nur die Kirche, welche in ähnlicher Weise unmittelbar auf eine große Oeffentlichkeit sich äußert; wenn die unvergleichliche Wirkung religiöser Inbrunst in unserm modernen Staatsleben jedoch immer weniger in Anrechnung gebracht werden darf und wenn wir dagegen bedenken, wie der durch alle Reize der Sinnlichkeit, durch unmittelbares warmes Leben der Kunstwerkzeuge hervorgebrachte Eindruck theatralischer Vorstellungen schon deßhalb stets neu und lebhaft zu bleiben vermag, weil er sich immer aus dem wirklichen Leben der Gegenwart erfrischt und verjüngt, so dürfte eine dem Theater vorzüglich zu widmende Aufmerksamkeit jetzt wohl an der höchsten Zeit sein. Hoffentlich wird der freie Staat, sobald er einigermaßen selbst zur Besinnung gekommen sein wird, seine Pflicht gegen sich auch darin erkennen, daß er, in Erwägung der ungemeinen Wirkungsfähigkeit des Theaters, sich dieser Fähigkeit zu dem edelsten und freiesten Zwecke, zu dem Zwecke seiner selbst versichert; er wird dies dadurch erreichen, daß er durch geeignete Unterstützung das Theater unabhängig von jeder andern Rücksicht außer der macht, die Sitten und den Geschmack des Volkes zu kräftigen und zu veredeln. Diese Ansicht muß die einzige ihm untergelegte sein. Frei und selbständig muß es dieser einen Aufgabe nachgehen dürfen, jeder Einfluß außer dem der künstlerischen Intelligenz der Berufenen und des unverleiteten sittlichen Gefühls der Gesammtheit muß von ihm ferngehalten werden.

Glauben wir somit die Aufgabe des Staates dem Theater gegenüber richtig erfaßt zu haben und irren wir uns

nicht, wenn wir gerade den gegenwärtigen Moment unserer politischen Entwicklung für geeignet halten, den Staat auf seine Aufgabe aufmerksam zu machen, so haben wir allen Denen, die hierin mit uns übereinstimmen, zu dem Zweck vollständiger Aufklärung über diesen wichtigen Gegenstand nichts angelegentlicher zu empfehlen, als das oben angezeigte Buch Edouard Devrient's, von dem soeben der dritte Band erschien.

Wie niemals der bloße Kenner, der außerhalb des Gegenstandes betrachtend steht, das Richtigste darüber zu empfinden und zu sagen weiß, sondern nur Derjenige, der sie unmittelbar ausübt, eine Kunst auch am sichersten zu begreifen im Stande ist, so kann von allem Geistreichen, was Dichter und Aesthetiker über die Schauspielkunst gesagt haben, doch füglich ganz abgesehen werden nach den Darstellungen und Eröffnungen, die uns hier ein vorzüglich berufener Schauspieler selbst von seiner Kunst macht. Das Gefühl tiefster Unzufriedenheit, das ihm der heutige Zustand unserer Theater erweckte, scheint unseren Künstler von dem Erforschen der nächsten Ursachen desselben im folgerichtigen Weiterdringen bis in das tiefste Herz seiner Kunst geführt zu haben; seine Begeisterung wuchs mit der Erkenntniß des hohen Berufes der Schauspielkunst und durch die gewonnene Ueberzeugung, daß die edelste Unabhängigkeit das Wesen derselben sein müsse. Deutlich darzuthun, daß die Schauspielkunst selbstständig aus ihrer eigensten Eigenthümlichkeit hervorging, daß sie ohne Beeinträchtigung keinen anderen Bedingungen als denen ihres Wesens gehorcht, daß sie ein Product des Volkes und seines Geistes ist, in einem Maße,

wie keine andere Kunst, und daß ihr festes Verharren am Volksgeiste namentlich beim deutschen Volke der Grund all ihrer Wohles und Wehes ist, — dies durfte dem Verfasser am sichersten auf dem Wege geschichtlicher Darstellung gelingen und in dem vorliegenden Werke ist es ihm auf das Ueberzeugendste geglückt.

Er zeigt uns, wie länger und dauernder als bei irgend einem andern europäischen Bildungsvolke die Schauspielkunst bei den Deutschen unmittelbar an der Gesinnung und Eigenthümlichkeit des Volkes haftete, daß die endlich hinzutretenden Versuche der Literatur, sich ihrer zu bemächtigen, nach hartnäckigem Widerstreben nur dann von Erfolg waren, als sie sich innig mit dem Wesen der Schauspielkunst zu befreunden und aus ihr selbst sich zu erfrischen begann, und daß, wenn wir in ihr nicht die Höhe der Engländer und Franzosen erreicht haben, dies (außer anderen äußeren Gründen) namentlich auch darin seine Erklärung findet, daß uns noch kein Shakespeare und Molière erstand, das heißt, noch kein wirklicher Schauspieler, der, wie diese, zugleich die höchste Kraft dichterischer Schöpfungsgabe in sich vereinigte. Wir sehen, wie unsere größten Dichter, die sich mit thätiger Liebe dem Drama zuwendeten, Goethe und Schiller, doch zu sehr auf dem absolut literarischen Standpunkte außerhalb der Schauspielkunst stehen blieben, um den entscheidend günstigen Einfluß auf sie zu gewinnen, und daß eine Periode wie die unserige, das Gedeihen derselben endlich vollkommen untergraben mußte, da sie das Theater nach jeder Seite hin von Rücksichten und Ansprüchen abhängig machte, die mit dem

inneren Wesen der Schauspielkunst nichts als ihr Aeußerlichstes gemein haben.

Mit dem edelsten Eifer, im Gefühle höchster sittlicher Berechtigung tritt nun der Verfasser als Sachwalter seiner so vernachlässigten herrlichen Kunst und im Bewußtsein der von der Gesellschaft noch so unbegriffenen Würde seines Standes dem Staate mit der wohlbegründeten Forderung entgegen: sein höchstes Interesse am Theater zu erkennen und dafür zu sorgen, daß es als würdiges Glied der Staatsanstalten frei und wohlthuend seinen hohen Beruf ausüben dürfe. Welcher Edle, ja welcher irgend Einsichtsvolle sollte ihm nicht den gesegnetsten Erfolg seines Strebens wünschen?"

So sprach damals Richard Wagner, der fast ein Menschenalter später in Bayreuth den ersten gewaltigen Anlauf nahm zu einer solchen völlig selbständigen dramatischen Kunst. Er wendete sich, da der Staat bis heute jedem solchen nationalen Kunstbegehren gegenüber taub blieb, kurzweg an die Nation selbst, und sie, sie — „antwortete dem Ruf", wie Walther von Stolzing singt. Und heute also stehen wir inmitten der Bestrebungen zur dauernden Herstellung eines solchen nationalen Kunst-Unternehmens, wie es seit hundert Jahren die besten Künstler und Dichter ersehnt und erstrebt haben. Eben wegen dieses hohen Zieles aber ist jede Spur des Weges, der zu demselben führt, von Bedeutung, und eine solche früheste Spur ist jener projectirte Zeitungsaufruf des Dresdener Hofcapellmeisters Wagner, der uns den heutigen Richard Wagner schon in den ersten deutlichen Keimen aufweist.

Eduard Devrient selbst aber, was wurde aus ihm? — Es ist bekannt, daß ein der deutschen Kunst aufrichtig wohlwollender Fürst ihn ein Jahrzehnt später als Director seines Theaters nach Karlsruhe berief, und leider hielt hier der Praktiker so wenig, was der begeisterte Theoretiker versprochen, daß gerade er, in schlimmster Einseitigkeit der theatralischen Routine und der Schauspieler-Virtuosität befangen, schließlich zum vollen Gegner derjenigen Bestrebungen wurde, die allein in großem Sinne erfüllen sollten, was uns seine Geschichte der deutschen dramatischen Kunst so herrlich und zuversichtlich in Aussicht gestellt hatte.

zu bald einem anderen, höheren Freunde den Weg zu Wagner weisen.

Das Weitere hat mir später der verstorbene Hofcapellmeister Eckert in Berlin erzählt, der damals in Stuttgart wirkte. Ich blieb zunächst noch in Wien, hörte wie die kostbaren Möbel verschleudert wurden und das öffentliche Geschwätz nur von diesen gleichgiltigen Nebeneigenschaften des Künstlers handelte, während man für seine großen Schaffenskräfte und unvergleichlichen Kunstwerke eben noch wenig Sinn zeigte. Selbst für „Tristan und Isolde" hatte man beim Einstudiren nur Spott, und seine Uebermacht über die Menschen durch den simplen Taktstock wurde in Caricatur gesetzt.

Derweilen war aber niemand Geringeres als der Privatsecretär des Königs Ludwig in Wien gewesen und hatte nach Wagner geforscht. Der König hat mir später einmal selbst mitgetheilt, wie er zu seiner Liebe zu Musik und namentlich zu Wagner gekommen sei. Beethovens Symphonien hatte er in den Odeons-Concerten hören dürfen, mit sechzehn Jahren kam er dann zuerst auch ins Theater: er sah den Lohengrin. Der Eindruck war allgewaltig. Von da an standen nur die beiden Büsten, Beethoven und Wagner, auf seinem Schreibtische. Er hörte, daß es Letzterem schlecht ergehe, ließ sich seine Schriften kommen und ersah nun die großen künstlerischen Intentionen, die durch die stumpfe Gleichgiltigkeit des Publicums gehemmt blieben. Seine erste Handlung, sobald er auf dem Throne sitze, solle die Berufung dieses Künstlers sein, gelobte er sich da, und man weiß, wie er es gehalten hat.

Also in Stuttgart beim getreuen Eckert war natürlich Richard Wagner für Niemanden vorhanden. Der Herr Privatsecretär wird aber, wie sich von selbst versteht, so dringend, daß der Freund selbst hinausgeht und nun erfährt, in wessen Namen dieser Sendbote komme: im Namen des Königs von Bayern! Wenig Minuten nachher stürzt Wagner ins Zimmer des Freundes zurück und umschlingt ihn mit beiden Armen: „Jetzt ist alles gewonnen, meine kühnste Hoffnung übertroffen, er stellt meinen Zwecken seine ganzen Mittel zu Gebote!“

Bald nach diesem für die Folgezeit unserer Kunst so wichtigen Ereignisse, von dem ich jedoch damals noch nichts wußte, da der Wiener Arzt auch gegen mich geschwiegen hatte, war ich wieder in München und las eines Morgens zu meiner Ueberraschung: „Heute ist Herr R. Wagner auf der Durchreise hier angekommen und im bayrischen Hofe abgestiegen.“ Der erste Band meiner Biographie Beethovens war gerade in Wien fertig geworden. Eben diese jahrelang ständige Arbeit in unseren Classikern hatte mich zunächst an der Gegenwart wenig Antheil nehmen lassen können, auch war mir eigentlich erst hier in München ausgiebigere Gelegenheit gegeben, Wagners Jugendwerke kennen zu lernen. Ich gestehe, ich verstand damals noch wenig davon und stellte jedenfalls keinen speciellen Verehrer des Meisters dar. Gleichwohl war er ein Meister im großen Stile und zwar — dies sagte mir der Tannhäuser — vor allen seinem Vorgänger Beethoven innerlich ganz nahe stehend. Ihm gebührte die Huldigung, die der Musikhistoriker einzig darzubringen hat.

Er nahm mich in seinem Hotel freundlich auf und dankte in liebenswürdiger Wärme für das Buch. Ich ahnte nicht, in welchem Zustande hocherregten Glücksgefühles er sich befand: er kam soeben vom Könige, von der allerersten Begegnung mit ihm. „Er hat mich wie mit einem Füllhorn überschüttet," sagte er, indem er mir, der ihm doch persönlich unbekannt und jedenfalls nicht als Verehrer seiner Kunst genannt war, in seinem stets großsinnigen Menschenvertrauen einige Hauptsachen zu erzählen begann. Es war ein seltsamer Zufall, daß ich der Erste sein mußte, der seine ganze menschliche und künstlerische Beglückung, die bevorstehende Erreichung seines ersehntesten Zieles erfuhr. Er lud mir kein Schweigen darüber auf, erfahren hat es doch darum Niemand, — „eh' nicht ertagte die That!"

Da klopfte es. Wie kaltes Wasser troff es über die schöne Begeisterung, eine der bedeutendsten Stunden auch meines Lebens. Ein dicker Birnenkopf schaut, auf das Verbindlichste lächelnd, aber mit kaltklugen Augen in die Thüre, er weiß schon von der Audienz und muß sich sogleich gut zu stellen suchen mit dem Künstler, den man doch im Grunde bisher wenig ästimirte, der aber jetzt beim Könige alles gilt, es ist der Herr Hofcapellmeister Franz Lachner, als guter „Meister von der Schul'" allen Musikfreunden wohl bekannt. Es war köstlich, das gegenseitige Complimentiren mit „berühmter Meister", „großer Künstler" u. s. w. Nur daß es, dies war deutlich genug zu fühlen, dem älteren Collegen, wenn's auch schwer von der Leber ging, im Grunde doch nicht ganz Unernst war, was er sagte, während der jüngere

dabei die ganze ironische Heiterkeit entwickelte, die Hans Sachs mit dem Collegen Beckmesser so hochköstlich Mäuschen spielen läßt. Dabei war es vom Schicksal doppelt boshaft ausgedacht, daß gerade ich Zeuge des Ganzen sein mußte, dessen Offenheit in der „Allgemeinen Zeitung" man seit längerer Zeit genau kannte. Konnte nicht auch möglicherweise die Schilderung dieser Begegnung dort hinein kommen? Es war sehr traurig, aber der saure Apfel mußte verspeist werden, ganz und gar. Wagner ließ den „berühmten" älteren Herrn Collegen nicht fort, sie erzählten einander wohl eine Stunde lang und Wagner sprühte von jenem geistvollen Witz, wie ihn seine Freunde so gut kennen. Diese Stunde war für den Herrn Hofcapellmeister geradezu ein Fegefeuer, in dem er all die Sünden, die er früh und spät an Wagners Partituren begangen hatte, büßte. Niemals habe ich persönlich mehr die Ueberlegenheit des Genius gefühlt. Und Herr Lachner merkte nur zu gut, daß ich dies fühlte. Er hat mich von der Stunde an nicht mehr gekannt. Er mochte denken, ich habe bei dem ersten Günstling des Königs das Gleiche gesucht wie er, er konnte nicht wissen, daß ich von alledem erst in dieser Stunde etwas erfahren hatte.

Nun, die Wege geebnet hat von den verschiedensten Seiten dem jüngeren Meister der Herr Hofcapellmeister nicht. Allein, welche Schwierigkeiten ihm auch bereitet wurden, des Künstlers Können und des Königs Wollen drangen durch, und heute steht der Parsifal als Krönung des Ganzen da! Wagner übernahm damals von Franz Lachner die an Beethoven vortrefflich geschulte Orchestertruppe, die dieser

vierzig Jahre vorher von P. Winter, dem Componisten des „Unterbrochenen Opferfestes“ überkommen hatte. Auf ihre Höhe gehoben aber war diese Capelle durch Karl Theodor's Capellmeister Cannabich, der sie vor mehr als hundert Jahren vom Stamitz in Mannheim überkommen und an Mozart's Werken ausgebildet hatte.

Bezeichnend sodann für unsere Tage ist, daß in Bayreuth das gleiche Münchener Orchester dasjenige Werk, das von allen modernen Kunstwerken die letzte Wahrheit jener Lehre, welche die Welt erlöste, den „Parsifal“, am reinsten in die bildliche Anschauung gestellt hat, unter Leitung eines — Israeliten zur Darstellung gebracht. Schärfer kann wohl nicht hervortreten, wie sehr unser Jahrhundert an dem Problem der Ausgleichung zweier grundverschiedenen Welt- und Zeitanschauungen angelangt ist und daß es heute mehr als je gilt, aus den Tiefen unserer rein menschlichen Natur heraus dasselbe endlich auch zu lösen.

Jedem aber, der Sinn für die tieferen Gründe alles Menschenschicksals hat, werden die authentischen Mittheilungen, die hier über Wagner's Berufung nach München gegeben worden sind, umso mehr von Interesse sein, als sie in diesem Zusammenhange durchaus zum ersten Male enthüllt werden. Selten hat das Geschick äußerste Lebensbedrängung so nahe an die höchste Befreiung von derselben gerückt wie hier: es lagen zwischen beiden nur wenig Tage.

XII. Einige Briefe des Meisters.

Ich habe im Jahre 1882 mitgetheilt, wie Richard Wagner nach München kam und auf welche Weise ich zu seiner persönlichen Bekanntschaft gelangte.

Jetzt ist der große Meister todt und nach der ersten schmerzlichen Erschütterung, die Jeden erfüllte, der ihn kannte, liebte, bewunderte, ist in die Seele jene stillere Wehmuth gezogen, die uns erfüllt, wenn der Tag am längsten, am heißesten und doch am schönsten war und die Sonne, die ihn gemacht, nun scheidet. Da ist es denn ein tröstender Ersatz, sich dieses schönen Tages voll hoher Sonnenglut so viel wie möglich zu erinnern.

Auch meine Erinnerungen sind von jenem wechselvoll bewegten Charakter, die der Norden, der Sitz der Götter und der Nibelungen an sich hat: er selbst, der neue Wotan, war von jener stürmischen Art, die das Wetter und den

Krieg macht, aber auch alles in Bewegung erhält und Menschen und Dinge vor Stagnation und Fäulniß bewahrt. „Jetzt muß alles Action sein!" rief er uns, Hans Richter und mir zu, als wir ihn im Frühling 1869 bei der verwirrten Einstudirung des „Rheingold" in München morgens früh um vier Uhr am Bahnhofe abholten, und dabei sah die kleine Gestalt in dem hängenden spanischen Mantel, mit großem grauem Calabreser zwar äußerlich drollig genug, aber in der ganzen Haltung so aus, wie Liszt von seiner Gewalt, auf dem Claviere den Sturm zu citiren, einmal sagte: „Da krachen die Bäume!" Es war trotz seiner großen Herzensgüte im eigentlichen Sinne schlecht Kirschen essen mit ihm, aber man wußte doch immer, wenn er auch alles sein eigen machen wollte, er hatte dabei immer nur seine Sache, die große Sache der deutschen Kunst im Auge.

In diesem Punkte war er von der ganzen Naivetät seines Siegfried, des echten Genius: alles und jedes mußte seinem Zwecke und nur diesem nutzbar, ja dienstbar sein. So erinnere ich mich, daß er im Frühjahre 1877, als der Bayreuther Verwaltungsrath Emil Heckel in Mannheim Präsident des dortigen Theatercomités geworden war, demselben allen Ernstes vorschlug, mich zu seinem Theatersecretär zu machen. Hat nun auch eine solche Stellung und Thätigkeit Ehre, Pflichten, Aufgaben, die eines ganzen Mannes so würdig sind, wie sie seine volle Kraft erfordern, so übersah er in seinem heiligen Eifer für die Sache und ebenso für meine Person ganz, daß eine akademische Thätigkeit doch gerade auch für diese direct wie indirect wirksam genug zu sein

vermag. „Was tragen Sie denn den jungen Leuten da eigentlich vor?" interpellirte er mich ebendamals in Heidelberg wegen meiner Collegien über die Geschichte der Musik wie seiner eigenen Kunst. Und wahrlich, wenn er den Maßstab von den Professoren nahm, die über diese letztere geschrieben oder auch nicht geschrieben haben, so war diese Frage ebenso berechtigt wie naiv: er vergaß aber, daß die Studenten, so sehr sie auf dem Gymnasium gleich Reliefs mit dem Rücken an die Tradition ihrer bloß philologischen Professoren angewachsen waren, auf der Universität gleich der Dresdener Athene das freie Schreiten lernen und daß aus ihnen wieder die Professoren des Gymnasiums wie der Universität werden, die neue Zeiten herbeiführen können.

So hatte ihn mein ausführliches Beethovenwerk lebhaft interessirt, und er zeigte noch 1876 dem jetzigen Lehrer am königlichen Conservatorium in Würzburg, Hermann Ritter, dem Erfinder der Viola alta, in seiner Bibliothek die ganze Reihe der Bücher seines einstigen Heidelberger Lehrers. Allein stets stand ihm, und mit welchem unantastbaren Rechte, sein künstlerischer Beruf und sein praktisches Schaffen höher als alle bloße kunstwissenschaftliche Thätigkeit, und wo beide auch nur entfernt in störende Collision kommen zu können schienen, hörte bei ihm natürlich aller Spaß auf und fing ein geradezu vernichtender Ernst an. Auf diesem in der Sache selbst beruhenden Zwiespalte beruhten auch die kleinen Differenzen oder vielmehr Auseinandersetzungen, die die nachfolgenden Briefe berühren: ich war um eben derselben großen Sache der Kunst willen, die er vertrat, verpflichtet, alles

daran zu setzen, meine Hauptlebensaufgabe, eine quellenmäßige und sachlich entsprechende Biographie seines großen Vorgängers Beethoven zu erfüllen, wie er jene wahrhaft erhabenen Aufgaben erfüllen mußte, die heute die Welt bewundert. Ich hatte meine ganze juristische Carriere, ja meine Subsistenz daran gegeben, um diese mit voller Leidenschaft ergriffene Aufgabe zu lösen, — gerade um der Sache willen hatte ich also ganz wie jeder, der in der Welt etwas ernstlich will, alle und jede Mittel und Wege zu suchen und zu ergreifen, die zum Ziele führten. Dreizehn Jahre und die besten Kräfte meines Lebens hat es gekostet, das Werk durchzuführen, es hatte mich gerade mit diesem großen Meister in intimere Beziehung gebracht und was er selbst auch unbewußt oder doch unabsichtlich mir in den Weg meines Lebens gelegt hat, ich wußte dennoch, er vergißt nie, daß mein Herz bei ihm ist: es war gerade in dieser Aufgabe am meisten bei ihm, denn in dieser zuverlässigen Darstellung seines großen Vorgängers wies ich mit deutlichem Finger auf ihn selbst, den großen Genius der Gegenwart.

Zur völligen Klärung dieses meinem Herzen qualvollsten und heiligsten aller persönlichen Verhältnisse mit Zeitgenossen und zur richtigen Würdigung dieser Briefe Wagner's sei nur noch Folgendes bemerkt.

Also Wagner war im Frühjahre 1864 nach München gekommen, wohnte jedoch den ganzen Sommer über in der Nähe des Königs bei Schloß Berg am Starnberger See. Dies und der Umstand, daß ich in meine Arbeiten, zunächst die Herausgabe der „Briefe Beethovens" versenkt war, ließen

mich einstweilen selten mit ihm in Berührung kommen. Auch kannte ich noch zu wenig von seinen Werken und war überhaupt künstlerisch nicht vorgeschritten genug, um über Beethoven hinaus auch etwas Rechtes zu verstehen und so in fruchtbaren Verkehr und Austausch mit dem lebenden Meister treten zu können. Daher wußte er noch nicht eigentlich, was ich wollte, was ich war, und wer will ihm, dem in sein ungeheures Schaffen endlich jetzt erst völlig ruhig Versunkenen, verargen, wenn er sich um Fremde nicht viel kümmerte? Drängten sich ihm doch von allen Seiten Leute und oft von welcher Qualität zu! Nun war ich im Herbste des Jahres, als meine Sammlung „Mozart's Briefe" fertig geworden war, von dem Generaladjutanten des Königs bestärkt worden, dem kunstbegeisterten jungen Monarchen das Buch persönlich zu überreichen. Seine Majestät fand Gefallen an meinen Bestrebungen und ich ward bald zu persönlichen Vorträgen über mein Fach eingeladen. So kam ich in eine nähere persönliche Beziehung zu dem edlen Fürsten und dieser glaubte seinem geliebten Meister eine besondere Freude zu bereiten, als er eines Tages zu ihm sagte: „Nun, jetzt habe ich auch einen Ihrer Anhänger in meine Nähe gezogen." „Der Herr Professor Nohl hat früher gegen mich geschrieben und jetzt schreibt er für mich!" Dieses eine Wort Wagner's hob natürlich das Vertrauen zu mir für den Augenblick auf.

Wie weit das Wort Wahrheit, kann Jeder selbst entscheiden, wenn er den Bericht über Friedrich Kiel in meinem Buche „Mosaik", 1882 in Leipzig erschienen, liest, das Einzige, was ich bis dahin über Richard Wagner veröffentlicht

hatte, was man als „gegen ihn geschrieben" deuten könnte. Wagner hat zwar im Jahre 1877 sich auch nicht entfernt erinnern können, jene Aeußerung gethan zu haben. Allein sie war mir von des Königs eigner Umgebung als Ursache der Trübung jener Verhältnisse berichtet worden, die zugleich meine äußere Lebensbahn empfindlichst störte, und so mußte ich sie für wahr halten. Wagner blieb meiner Anschauung und meiner Empfindung immer die gleich hohe Erscheinung: meine erste Handlung nach jenem Erlebniß, die Widmung „Dem Meister Richard Wagner", welche die kurz darauf erscheinenden „Briefe Beethovens" tragen, beweist dies. Allein man muß sich all diese hier erzählten Umstände gegenwärtig halten, um die nachfolgenden Briefe des Meisters völlig zu verstehen. Seine unerhörte Aufgabe und der Kampf um elendeste Dinge der Welt machten ihn manchmal unwirsch, aber sein Herz fand doch jedesmal mit Sicherheit Diejenigen wieder, von denen er wußte, daß sie ihn nicht blos bewunderten, sondern kannten und liebten.

Sogleich der erste kurze Brief entkräftet so manchen thörichten Vorwurf. Er lautet:

„Geehrtester Herr!

Sie haben mir eine große Schmeichelei erwiesen, indem Sie, in besonders auszeichnender Weise, meinen Namen dem der Herausgabe der Briefe Beethovens voranstellten. Was Sie thaten, als Sie dieses Buch mir widmeten, müssen Sie wissen: Sie müssen wissen, daß Sie dadurch alle Diejenigen kränken, die sich fortgesetzt angelegentlichst bemühen, dem

Publicum weiß zu machen, ich verachte unsere musikalischen Classiker. Aus welchem Grund man diese thörichte Meinung aufrecht zu erhalten wünscht, muß Ihnen ebenfalls nicht unbekannt sein. Ich habe demnach anzunehmen, daß Ihre Widmung einer bestimmten Erklärung gleiche und danke Ihnen bestens dafür.

Mit größter Hochachtung Ihr ergebenster

Richard Wagner."

München, 31. Mai 1865.

Der zweite Brief betrifft den unheilvollen Sohn des bekannten Neffen Beethovens, der eines Tages bei mir als dessen Biographen mit Frau und Kind in München ankam, um nur Unterkunft zu finden. Ich habe erst bei einem späteren Aufenthalte in Wien erfahren, daß ein Verbrechen ihn zu so jäher Flucht von dort genöthigt hatte, und sollte später erleben, daß abermals ein Verbrechen einen Verhaftsbefehl gegen ihn „im Namen des Königs von Bayern" nothwendig machte. Jetzt handelte es sich nur um rasche Hilfe und ich wußte niemand Andern als unseren Meister, den eigentlichen Nachfolger und tiefsten Verehrer Beethovens. Wie der Brief bekundet, versagte derselbe denn auch nicht.

„Geehrtester Freund!

Seien Sie so gut, den von mir hier beigelegten Brief an den König meinem ehemaligen Diener Franz Maschek zur Besorgung zu übergeben, womöglich in Berg selbst.

Sodann bitte ich Sie, dem Rath Düfflipp, königl. Hoffecretär, mündlich oder schriftlich, in Begleitung derselben Actenstücke, welche Sie mir übersandten und welche ich nun an Sie zurückschicke, die Sache unseres Schützlings vorzutragen.

Ich habe den König gebeten, sich durch Sie die nöthigen Auskünfte ertheilen zu lassen und im günstigen Falle Herrn L. v. B. in seinem Cabinete oder Secretariat seinen Fähigkeiten gemäß unterzubringen.

Ich glaube nicht daran zweifeln zu dürfen, daß der König großherzig auf meine Bitte eingeht: ob seine Beamten nicht aber herausfinden werden, daß es besser sei, wenn der König sich der Sache nicht annehme, und demnach das Gelingen zu hintertreiben wissen, kann ich — nach vielen und mancherlei Erfahrungen — nicht mit Sicherheit ermessen. In diesem Falle müßten wir weiter aus persönlichen geringen Kräften zu sorgen suchen.

Leben Sie wohl und seien Sie herzlich gegrüßt von Ihrem ergebenen

Richard Wagner."

Luzern, 25. August 1868.

Der folgende Brief bleibt mir, obwohl die darin ausgesprochene Absicht nie ausgeführt werden konnte, persönlich am werthesten. Er bezieht sich auf das 1868 in München erschienene „Neue Skizzenbuch. Zur Kenntniß der deutschen, namentlich der Münchener Musik- und Opernzustände der Gegenwart", das namentlich außer kürzeren

Besprechungen der Münchener Darstellungen vom Fliegenden Holländer, Lohengrin und Tristan und Isolde einen ausführlichen und ich möchte sagen stenographischen Bericht über die so entscheidende erste Aufführung der „Meistersinger von Nürnberg" im Sommer 1868 enthält, die allen daran Betheiligten so wie das Bayreuther Festspiel von 1876 unvergeßbar ist. Wagner schreibt über das Buch und meine persönliche Lage, die mir wegen der vielen und weiten, unabweislich erforderlichen Forschungsreisen die Fortführung meiner biographischen Lebensaufgabe damals unmöglich machte, Folgendes:

„Mein verehrtester Freund!

Ihre liebe Sendung traf mich gerade im Augenblicke des Antrittes einer Reise zu meiner Familie in Leipzig an. Die Lectüre Ihres Skizzenbuches bildete meine sehr erfreuende Unterhaltung auf dem Hin- und Herwege. Sie glauben wohl selbst, wie sehr mich Vieles, ja das Meiste Ihrer Aufzeichnungen ergreifen und rühren mußte, und ich sage Ihnen daher kein Wort über Ihre Arbeit selbst, als eben den Ausdruck meiner großen und warmen Freude über dieses Alles!

Vollkommen Recht haben Sie auch in dem, was Sie über Ihre Lage sagen: ich wußte nicht eigentlich, daß Sie seitens des Königs v. B. ohne alle Subvention seien. Gewiß ist es nun auch an mir, Ihnen nach vollen Kräften für die Gestaltung Ihrer Zukunft förderlich zu sein: glauben Sie ernstlich, daß ich diese Verpflichtung mir zuschreibe. Glauben Sie nun aber auch, daß ich zu keinem leeren Vor-

wande für die Verzögerung meiner nöthigen Verwendung greife, wenn ich Sie bitte, jetzt die Geduld nicht zu verlieren, sobald Sie sehen, daß ich nicht unverzüglich zur Lösung meiner Verpflichtung schreite.

Ich bin jetzt in einer äußerst schwierigen Lage zum König, dem ich meinen unerschütterlichen Entschluß gemeldet habe, eine Reihe von Jahren, bis zur gänzlichen Vollendung meiner noch projectirten Arbeiten, auch rücksichtslos fern von München und jeder Beziehung zu den dortigen Verhältnissen bleiben zu wollen. Ich habe hierfür nur die Nöthigung meiner Seelenzustände als Beweggrund angeführt, da ich sehr wohl weiß, daß, wenn ich zugleich die Gründe meiner Unzufriedenheit mit den Münchener Kunstzuständen und dem Geiste, in welchem meine Vorschläge bisher ausgeführt sind, nennen wollte, ich damit nur in dieses ewige Rad des Unmöglichen und Unzulänglichen hineingreifen würde, dessen immer wieder erfolglose Berührung bei dem Bestand der Charaktere nur Mißmuth und möglichen Verlust des mühsam Erreichten herbeiführen könnte. Ich habe nun den König um eine persönliche Unterredung, immer aber in der gegebenen Absicht, gebeten. Ich hoffe, die Gunst baldigst gewährt zu erhalten und dann auch die Gelegenheit zu finden, im herzlichen Tone Ihre Angelegenheit zur Sprache zu bringen. Ich muß diese dann ganz vom Stand der allgemeinen Dinge absondern, an welche ich jetzt eben nicht mehr rühren will, und dagegen betonen, daß unter allen Umständen es das Zweckmäßigste sei, tüchtigen Köpfen es leicht zu machen, für die Zukunft zu sorgen.

Seien Sie versichert, daß ich dies alles ernst und aufrichtig meine! — Und nochmals meinen gerührtesten Dank für Ihr freundliches und so bedeutendes Skizzenbuch! Bald, so hoffe ich, erfahren Sie etwas Tröstliches von mir!

Von Herzen Ihr ergebener

Richard Wagner.

Luzern, 14. November 1868."

Den gleichen Gegenstand behandelt der nächste Brief: man ersieht daraus wie verwickelt und schwierig die Verhältnisse damals bereits geworden waren. Er lautet:

„Wertheſter Freund!

Ich darf Sie nun länger nicht mehr in Ungewißheit lassen. Schwer fällt mir vor allem der Gedanke, daß Sie mich etwa einer geringschätzigen Vernachlässigung Ihres Anliegens glaubten zeihen zu dürfen.

Vernehmen Sie!

Meine Hoffnung, Ihnen förderlich werden zu können, gründete sich auf das Vorhaben, mit dem König im Spätherbst zu einer Unterredung zu gelangen. Dies hat sich nicht gemacht. Seitdem nahm ich mir vor, eine gewisse Nachricht abzuwarten, um darauf Veranlassung zu nehmen, Ihre Angelegenheit dem Hofrath Düfflipp, der sich bisher im Ganzen nicht unfreundschaftlich gegen mich benommen, anzuempfehlen; ich würde Ihnen dazu einen Brief an diesen Herrn übersandt haben, und Sie hätten dann mündlich die Sache weiter

betreiben können. Bis heute verharrt aber Alles im Schweigen gegen mich. Was mir aus München zukommt, sind einzig die Nummern der Süddeutschen Presse, welche man mir anonym zuschickt, vermuthlich um mir zu sagen, welche Saiten man dort jetzt aufziehe, um den König außer allen Verkehr mit mir zu setzen.

Ich sage Ihnen aufrichtig, verehrter Freund, daß ich auf mein ferneres Wirken in München, und zwar durch die Gunst des Königs, auch nicht die mindeste Hoffnung mehr setze, ja daß ich mich selbst sehr ernstlich darauf gefaßt mache, eines Tages jeden Schutzes und jeder Wohlthat von dort beraubt zu sein.

Sollte sich ganz unerwartet ein anderes Licht zeigen, und sollte ich mir einigermaßen wieder bewußt werden können, daß ich mit einer Bitte für irgend Jemand, welcher in geistvoller Weise Partei für mich ergreift, dort nicht auf die ausgesprochenste Tendenz gerade hiergegen stoße, so will ich Sie sofort davon benachrichtigen. Für heute fühle ich nur die Pflicht, Ihnen meinen allerbestimmtesten Zweifel daran kundzuthun, daß ich Ihnen auch nur von dem allermindesten Nutzen sein könnte. Ich habe, um keine Uebereilung hiermit zu begehen, bis heute gewartet. Nun würde ich aber gewissenlos sein, Ihrer Lage auch noch den ferneren Nachtheil einer Ungewißheit über mich hinzuzufügen.

Heute versendete ich das Manuscript zu einer neuen Broschüre an J. J. Weber nach Leipzig. Wenn diese erscheint, werden Sie aus ihr ersehen, wie vollständig hoffnungslos ich bin, — in Allem und für Alles!

Ich kann Ihnen keinen besseren Gruß zum Neujahr geben. Wird sie meine Stimmung erkräftigen oder entmuthigen? Ich bin rathlos für das Eine, wie gegen das Andere. Es ist eben Alles zu niederträchtig, — und dies ist nicht von heute, sondern wachsender Verfall.

Leben Sie wohl und gedenken Sie meiner in Freundschaft!

Der Ihrige

Richard Wagner."

Luzern, 11. Jan. 1869."

Dies waren wahrlich allerseits traurige Aussichten. Ich habe den Hexensabbath, der sich damals in München abspielte, in meiner kleinen Biographie des Meisters gezeichnet, nach der Natur! — Die obenerwähnte Broschüre aber war — „Das Judenthum in der Musik". Da ging bekanntlich der Tanz erst recht an. Man hatte den König zu dem Aeußersten zu bestimmen gesucht, dem „renitenten" Künstler sein Jahresgehalt zu entziehen, wenn er nicht zurückkomme. Dies scheiterte aber an dem Rocher de bronze seiner edlen Gesinnung. Das Weitere weiß heute Jeder.

Was mich persönlich und vor allem meine umfassende biographische Arbeit betrifft, so war ich damals in der allerfatalsten Lage, die sich denken läßt. Wie Wagner selbst geglaubt hatte, ich empfinge etwas vom Könige, so glaubten die übrigen entscheidenden Kreise, daß andererseits Wagner doch am wenigsten seine Anhänger verlassen könne, und ahnten eben nicht, was jener merkwürdige Brief zum erstenmale verräth. Ich mußte aber, um wegen meiner Dinge

nun anderwärts anklopfen zu können, von unserem Meister eine noch unumwundenere Erklärung erzielen. Sie erfolgte in dem nächsten Brief mit erwünschtester Deutlichkeit und seitdem hatte ich die Hand frei, um mich nach Karlsruhe, Wien, Berlin und später auch nach München selbst zu wenden, wo denn auch im Laufe der Jahre die höchsten Cassen sich mir derartig eröffneten, daß ich meine Reisen sogar bis nach Petersburg ausdehnen konnte und das Glück erlebte, kurz vor Beginn der Bayreuther Festspiele mein „Beethovens Leben" in drei Bänden abgeschlossen zu sehen. Dieser Brief, der letzte in solchen Angelegenheiten, lautet:

„Werther Freund!

Sie setzen mich wirklich in große Pein, da keinerlei Art von Belehrung und Versicherung vermögend scheint, Ihnen den hartnäckigen Irrthum zu nehmen, in welchem Sie befangen sind. Die bestimmten Erklärungen von Seiten des Cabinets haben Sie. So steht es und so ist es.

Ueber alles Uebrige begreifen Sie, daß ich mich nicht gut in Briefen einlassen kann, deren Schicksal meiner Seits nicht zu leicht preiszugeben ist.

Es wird Ihnen unerläßlich sein, auf andere Wege zu denken: mir ist es, im Laufe des verflossenen Jahres, immer unmöglicher geworden, Ihnen zu helfen.

Das ist alles traurig, und glauben Sie, daß ich darüber nicht fröhlich bin.

Von Herzen grüßt Ihr ergebener

Luzern, 30. Nov. 69." Richard Wagner.

Es drängte damals mit meinen Reisen. Denn schon waren über vierzig Jahre seit Beethovens Tode verflossen und in der That habe ich nur noch soeben die letzten Zeugen seines Lebens, achtzig-, neunzigjährige Männer erreichen können: heute lebt kaum noch ein einziger Derer, die wirklich in seiner persönlichen Nähe weilten und „Zeuge seiner inneren und äußeren Thätigkeit" waren, wie sein eigener Ausdruck lautete.

Seitdem hatten wir den Meister wieder einmal in München gesehen, aber in welcher Erregung! Es war eben bei der Aufführung des „Rheingold", die gegen seinen Willen geschah. Schon einmal hatte er mir geschrieben: „Ich habe jetzt den schlimmsten Feind zu bekämpfen: einen unaussprechlichen Ekel vor allem und jeder Berührung mit da draußen". Ich wußte, wie schlecht Kirschen essen gerade jetzt mit ihm war, und kehrte theils deshalb, theils auch in dem Gefühle, ihn nur in der Arbeit zu stören, in Triebschen — vor dem Hause wieder um. Er schrieb mir darauf.

„Wertheste Freund!

Sie haben sehr Unrecht gethan, bei Ihrer Durchreise durch Luzern mich nicht zu besuchen. Welchen Begriff haben Sie nur von mir? Sie dürfen mich nicht nach der Stimmung meines früheren temporären Aufenthaltes in München beurtheilen, noch auch nach meinem seltenen Briefschreiben. Hätten Sie mich hier besucht, so würden Sie bald gesehen haben, daß ich hier frei bin.

Es thut mir herzlich leid, und deswegen schreibe ich Ihnen sogleich, ehe ich noch Ihre neueste Arbeit („Gluck und

Wagner") gelesen habe. Fehlt Ihnen etwas von meinen Arbeiten? Geben Sie mir genau Ihre Adresse, so schicke ich Ihnen gern auch den Klavierauszug von „Siegfried". —

Herzlichen Gruß von Ihrem

Richard Wagner.

Luzern, 29. August 1871."

Seit der Zeit seiner Wiederverheiratung hatte den größten Theil der Correspondenz seine Gattin, Frau Cosima geb. Liszt zu führen und daraus ist nichts von allgemeinerem Interesse mitzutheilen.

XIII. Richard Wagner und die Religion.

Zu des Meisters Geburtstage von 1883.

Am 22. Mai jährt Wagners Geburtstag. Der jähe Tod des hohen Meisters macht uns die Erinnerung daran doppelt bedeutsam. Wir wollen diesmal eine Frage besprechen, die den tiefsten Grund wie seines künstlerischen Schaffens so seiner dauernden moralischen Wirkung angeht, den Zusammenhang seiner Kunst mit der Religion. Können wir in einer solchen Skizze von diesem tiefen und weitumfassenden Zusammenhange auch nur die äußersten Grenzen streifen, so wird doch schon dadurch Umfang und Bedeutung der Sache deutlich hervortreten. Die Sache selbst dagegen bedarf zu ihrer vollständigen Darstellung einer selbständigen Monographie, zu der sich auch wohl bald aus dem Bedürfnisse selbst heraus eine würdige Hand finden wird.

Wagners Instinct für das Religiöse zeigt sich von Anfang an als ein seiner tiefdeutschen Natur nach auch natürlich kräftiger: er wellt sogleich wie ein Waldquell, frisch, erquickend und in seinem Laufe ebenso natürlich dahinwallend wie mit dem Eindrucke des Unerschöpflichen. Schon die Lösung, die er in seinem Jugendwerke „Die Feen" dem ursprünglichen Gozzischen Märchen gab, läßt in der vollen Selbsthingabe der Liebe den letzten Grund und die sicherste Wirkung des Religiösen durchschimmern, und die Liebenden werden darum auch mit Recht nicht in die kahle kalte Welt entlassen, sondern der Geliebte mit in den Feenhimmel aufgenommen. Auch in der Bestrafung der sittlichen Heuchelei des Statthalters im „Liebesverbote", Wagners anderem Jugendwerke, wird wenigstens das Vorgebiet des Religiösen, das moralische Gefühl berührt, und „Rienzi" findet seine Kraft zu sterben in dem Bewußtsein, das ihn über allen persönlichen Wunsch völlig erhebt: er stirbt für sein Volk, das er „zu diesem Namen erst erhob".

Von jeder äußerlichen Zuthat befreit und ganz dem einen hohen Ziele gewidmet, erzählt sich dann wohl im „Fliegenden Holländer", wie Wagner es ausgedrückt hat, „eine schöne Sage einfach selbst", allein ihren vollen Sinn finden wir doch erst hier gegeben. Hatte bemerkenswerther Weise ein Jude, Heinrich Heine, ihn auf diesen Sinn hingewiesen und den Weg aus dem Labyrinthe, die Lösung des Jammers des „Ewigen Juden des Meeres" angedeutet, so ist es doch eben der sichere religiöse Instinct Wagners gewesen, was hier die „Treue bis zum Grab", die ungeheure Fähigkeit

selbst das Letzte, das der Mensch hat, für das Heil des Anderen zu spenden, tragisch ergreifend malt und der welthistorischen „wilden Männerthatengier" einer bestimmten Menschheitsepoche, der gewaltig welterobernden That der Weltentdeckungszeit des 15. Jahrhunderts die unendlich höhere That weiblicher Herzensliebe sieghaft gegenüberstellt. Im großen Sinne spricht dies die Philosophie aus, wenn Schopenhauer (Die Welt als Wille und Vorstellung I 435) sagt: „Uns wird doch wohl keine Scheu vor der stets bleibenden Stimmenmehrheit der Gemeinheit und Plattheit abhalten zu bekennen, daß die größte, wichtigste und bedeutsamste Erscheinung, welche die Welt aufzeigen kann, nicht der Welteroberer ist, sondern der Weltüberwinder."

Jeder Act wahrer Liebe ist im Grunde bereits ein Mysterium und stellt das menschliche Naturverhältniß um, das ja an sich auf Befriedigung des eigenen Daseins gerichtet ist. Wie viel größer aber ist das Wunder, das an uns geschieht, wenn wir im Stande sind, unseren eigenen Willen völlig zu verneinen! Als Elisabeth den Tannhäuser fragt, wie es gekommen, daß er zurückgekehrt sei, ruft er aus, ein Wunder, ein unbegreiflich hohes Wunder habe ihn zurückgeführt. Der Venusberg war plötzlich vor seinem Blicke verschwunden und er, derselbe, der noch soeben der Venus das begeisterte Preislied gesungen, schaute in die blühende Gottesnatur eines Sonntagsmorgens. „Allmächt'ger, dir sei Preis! Hehr sind die Wunder deiner Gnade!" hatte er ausgerufen und mit thränenerstickter Stimme bekannt: „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last, kann länger sie nicht

mehr ertragen!" Nur wer das religiöse Erlebniß fern aller Lehre als eine unbewußte und unwillkürliche That an sich erfahren, konnte eine solche Scene dichten: sie ist von eben so sicherer psychologischen Wahrheit wie ergreifenden Schönheit. Denn was bekennt über dieses letzte Mysterium aller Religion wieder die Philosophie?

„Weil die Selbstaufhebung des Willens," sagt Schopenhauer (eb. I 456), „von der Erkenntniß ausgeht, alle Erkenntniß aber als solche von der Willkür unabhängig ist, so ist auch die Verneinung alles Wollens, jener Eintritt in die Freiheit nicht durch Vorsatz zu erzwingen, sondern geht aus dem innersten Verhältniß des Erkennens zum Wollen im Menschen hervor, kommt daher plötzlich und wie von außen angeflogen. Daher eben nannte die Kirche sie Gnadenwirkung; und weil in Folge derselben das ganze Wesen des Menschen von Grund aus geändert und umgekehrt wird und er nichts mehr will von allem, was er bisher so heftig wollte, also wirklich gleichsam ein neuer Mensch an die Stelle des alten tritt, nannte sie diese Folge der Gnadenwirkung die Wiedergeburt."

Wagner hat uns aber gerade im Tannhäuser diesen Proceß noch als eine unentrinnbare Nothwendigkeit dargestellt: sein Held verfällt dem falschen Moralbegriff seiner Sangesfreunde gegenüber aufs neue in den alten Preis der Dinge dieser Welt und erst das Unerhörte, daß ein anderer Wille sich für ihn bricht, Elisabeth für ihn stirbt, läßt ihn den eigenen Willen völlig brechen, nicht ohne daß der Welt verkündet würde: „Hoch über aller Welt ist Gott und sein Erbarmen

ist kein Spott!" Der dürre Stab, bei dem in Rom der so reuige Deutsche verflucht worden, war in den Händen der Pilger lebendig ergrünt, die freche Verdammung des Bußfertigen von höherer Gnadenhand selbst aufgehoben. Denn nicht die Werke, hörten wir, einzig der Glaube macht selig.

Diesen Willen als wirklich Böses hat denn Wagner einmal auch nach der vollen Macht seiner positiven Existenz gezeichnet und damit die tiefe Einsicht in den Gegensatz gegen die „echte Tugend und Heiligkeit der Gesinnung" bekundet, die aus diesem Glauben, das heißt aus der Erkenntniß in den wahren Zusammenhang der Dinge fließt: der Nibelungenbeherrscher Alberich ist der wahre Prototyp einer Lehre und Gebarung, die nur die Dinge dieser Welt kennend, alles an sich reißen möchte, ein wahrer „Fürst dieser Welt". Er rühmt sich in „Rheingold" nach seinem Machtbewußtsein gegen den Lichtalbenbeherrscher Wotan drastisch genug so:

„Die in linder Lüfte Weh'n da oben ihr lebt, lacht und liebt,
Mit gold'ner Faust euch Göttliche fang' ich mir alle!
Wie ich der Liebe abgesagt, alles was lebt soll ihr entsagen:
Mit Golde gegirrt nach Gold nur sollt ihr noch girren.
Auf wonnigen Höh'n in seligem Weben wiegt ihr euch,
Den Schwarzalben verachtet ihr ewigen Schwelger:
Habt Acht, habt Acht!
Denn dient ihr Männer erst meiner Macht,
Eure schmucken Frau'n, die mein Frei'n verschmäht,
Sie zwingt zur Lust sich der Zwerg, lacht Liebe ihm nicht.
Habt Acht vor dem nächtlichen Heer,
Entsteigt der Nibelungen Hort aus stummer Tiefe zu Tag!"

Da er in denselben Tagen des Anfangs der 1850er Jahre als „K. Freigedank" den Bericht über das „Judenthum in der Musik" schrieb, so ist leicht zu ermessen, daß das Gefühl des crassesten Materialismus und jener schlimmsten Unheiligkeit der Gesinnung, die von dieser Seite in unser reales wie unser ideales Dasein getreten sind, auch zu diesem wahrhaft Rembrandt'schen Bilde der bösen egoistischen Lust ihm den Griffel geführt hat. Und das eine Wort Wotans: „Vergeh', frevelnder Gauch!" beweist, auf welchem Standpunkte der Beurtheilung dieser modernsten Weltanschauung unser hehrer Meister als Mann und Künstler stand.

Jedoch auch ganz unmittelbar und bildlos hat Wagner sich über seine Stellung zu dem erhabenen Gebiete, das uns jenen Trost und Frieden des Ewigen, den die Kunst nur auf Augenblicke des allerdings erquickendsten „Wähnens" bietet, in der Religion zu beseligender Dauer gewährt, persönlich zu verantworten gehabt. Es war im Jahre 1864, kurz nach der fast beispiellos dastehenden Aufnahme, die sein Wollen und Wirken bei seinem großgesinnten Könige fand. Die eng katholisch-gestimmte Umgebung hatte ihn bei dem freimüthigen jungen Herrscher Bayerns wegen der Ansichten zu verdächtigen gesucht, die in seinen Schriften von 1849 bis 1851 als unverblümt Thron und Altar umstürzend in Menge sich ausgesprochen hätten. „Bin ich in dem Verlangen, mich der Nichtswürdigkeit der modernen Welt zu entwinden, Christ gewesen, — nun so war ich ein ehrlicherer Christ als alle Die, die mir jetzt den Abfall vom Christenthum mit impertinenter Frömmigkeit vorwerfen," —

dieses eine Wort, das er im Jahre 1851 gegen den Vorwurf der „christlichen Ueberspanntheit" seines Lohengrin ausrufen mußte, genügte den damaligen orthodoxen und ultramontanen Alleinherrschern in der christlichen Religion zu einem Angriff auf Leben und Tod gegen den „frechen Eindringling", und „Ueber Staat und Religion" heißt die Schrift, mit der er damals seinem Könige Rechenschaft über seine geheimste Gesinnung ablegte und die dann auch 1873 in seinen „Gesammelten Schriften" erscheinen durfte. Aus ihr entnehmen wir unsere letzten Beweismittel, uns persönlich freilich ganz überflüssig, aber wohl manchem ein überzeugenderer Ueberzeugungsausdruck als die Worte des Dichters, dessen letzter Hast und Bestand doch auch nur der Mensch ist, der in ihm waltet und webt.

Zu bemerken ist dabei nur, daß damals bereits Wagner die geistige „Wohlthat" erfahren hatte, jenes große Hauptwerk Schopenhauers kennen zu lernen, und wir führen nur zwei Stellen aus demselben an, die dessen Standpunkt zu Religion und Christenthum darlegen. Die eine lautet: „Die moralischen Resultate des Christenthums bis zur höchsten Askese findet man bei mir vernunftgemäß und im Zusammenhang der Dinge begründet." Die andere geht noch unmittelbarer auf die Sache ein. „Zwischen dem Geiste des griechisch-römischen Heidenthums und dem des Christenthums ist der eigentliche Gegensatz der Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben, wonach an letzter Stelle das Christenthum Recht behält," so heißt es Parerga II 325. „Der Uebergang von der Herrschaft des Gesetzes (A. T.) zur

Herrschaft des Glaubens (N. T.), von der Herrschaft der Sünde und des Todes zum ewigen Leben in Christo bedeutet den Uebergang von den bloßen moralischen Tugenden zur Verneinung des Willens zum Leben. In diesem Sinne also könnte man meine Lehre die eigentliche christliche Philosophie nennen."

Schon mit seinem „Ring des Nibelungen" hatte sich Wagner selbst unbewußt in Betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden. „Hier ist alles durch und durch tragisch," sagt er, „und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen." So fühlte er, daß auch in seinem Bestreben das Wort galt: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt," und es scheint, daß ihm eben das Bewußtsein von dem furchtbaren Ernste der Welt und der unausweichlichen Erlösungsbedürftigkeit der Menschheit erst völlig an Schopenhauer erwachte. „Das Wesen der Welt ist Blindheit," gesteht er sich jetzt, „und nicht die Erkenntniß, sondern ein völlig dunkler Drang, ein blinder Trieb von einzigster Macht und Gewalt veranlaßt ihre Bewegung. Wenn daher der Staat das nothwendige Uebereinkommen der unzähligen blind begehrenden Individuen zu erträglichem Auskommen ist und dieser Staat in dem über allen Einzelbedürfnissen stehenden Monarchen die höchste ideale Erscheinung erreicht, die dem Patriotismus möglich ist, so vermag nur die Religion auch diesen Staatsbürger zur eigentlichen Menschenwürde zu erheben. Erst als das Fatum der Alten als

politische Nothwendigkeit sich darstellte, konnte die wirkliche Religion in die Welt treten. Ihre Grundlage ist Verneinung der Welt, erstrebte Erlösung von ihr, vorbereitet durch Entsagung, erreicht durch den Glauben."

Wagner faßt dann seine Anschauung von der Religion in folgende Sätze zusammen: „Wie die höchste Kraft der Religion sich im Glauben kund gibt, liegt ihre wesentliche Bedeutung im Dogma. Durch ihren unermeßlichen Werth für das Individuum bekundet die christliche Religion ihre erhabene Bedeutung. Das Wundervolle und ganz Unvergleichliche des religiösen Dogmas besteht darin, daß das, was auf dem Wege des Nachdenkens nur in negativer Form gefaßt werden kann, in ihm in positiver Form sich darstellt. Wenn der Philosoph zu der Irrigkeit der Vorstellung vordringt, vermöge welcher uns die Welt als eine unzweifelhafte Realität erscheint, stellt das Dogma die andere bisher unbekannte Welt dar, und zwar mit solch unfehlbarer Sicherheit, daß der Religiöse hierüber in die unerschütterlichste und tiefstbeseligende Ruhe geräth. Der gemeinen menschlichen Erkenntniß ist diese so unsäglich beglückende unmittelbare Wahrnehmung des Religiösen durchaus fremd und unvorstellbar und kann dieselbe nur als eine Art Allegorie kundgegeben werden. Diese kann sich zu dem vom Religiösen unmittelbar Angeschauten nur verhalten, wie der wachend erzählte Traum zum wirklichen Traum. Allein sie ist doch immer der einzige Weg zur Kundgebung der göttlichen Offenbarung an den Laien: auf ihm bildet sich das Dogma und dieses ist das der Welt einzig Erkenntliche der Offenbarung, welches sie

daher auf Autorität anzunehmen hat, um an dem, was sie nicht selbst sah, mindestens durch Glauben theilhaftig zu werden. Daher wird dem Volke am allereindringlichsten eben der Glaube empfohlen.

Die Entstellung des Grundwesens der Religion tritt erst da ein, wo das Dogma nach der Causalität der gemeinen Erkenntniß in Untersuchung gezogen wird. Der stets wiederkehrende Streit über seine Vernunftmäßigkeit bietet uns die Krankheitsgeschichte eines Wahnsinnigen.

Zwei absolut incongruente Anschauungsarten durchkreuzen sich in demselben, nur daß die Vertheidiger des Dogmas vom Bewußtsein der verschiedenartigen Erkenntnißweise ausgingen und zu dem vollen Gegensatze der Religiosität, zum leidenschaftlichen Eifer und unmenschlicher Gewaltthat endlich gedrängt wurden. Die trostlos materialistische, industriell nüchterne, gänzlich entgöttlichte Gestaltung der modernen Welt verdankt sich dagegen dem Eifer des gemeinen Verstandes, das Religiöse sich nach den Causalgesetzen des natürlichen oder gar bürgerlichen Lebens zu erklären und was dem widerstrebt als Hirngespinst zu verwerfen. Die Kirche aber erniedrigte sich in ihrem Eifer zu einem staatlichen Institute, womit sie sich als nützlich, aber nicht mehr als göttlich erweist."

Hätte hiermit auch die Religion aufgehört? fragt Wagner. Gewiß nicht! Sie lebt aber nur da, wo sie ihren ursprünglichen Quell und einzig richtigen Sitz hat, im tiefsten heiligsten Innern des Individuums. Den Grund der Einheit aller Wesen erschließt uns nur das neue Erkenntnißvermögen, das

uns plötzlich wie durch Gnade erweckt wird, sobald die Eitelkeit der Welt sich uns selbst auf irgendwelchem Wege zum innigen Bewußtsein bringt. Der wahrhaft Religiöse weiß daher auch, daß er der Welt nur durch das Beispiel, durch die That der Entsagung, der Aufopferung, durch unerschütterliche Sanftmuth, durch die erhabene Heiterkeit des inneren Ernstes, der sich über all sein Thun verbreitet, seine tiefbeseligende Anschauung mittheilen kann! — Dies alles redet für sich selbst!

Zuletzt ist es aber noch von Interesse, wie Wagner von diesem unvergleichbar ernsten Gebiete wieder, „ohne sich zu verlieren und zu heucheln", zu seiner geliebten Kunst gelangt.

Was für den gemeinen Menschen Unterhaltung und Vergnügung ist, muß für den wahrhaft religiös Gestimmten ebenfalls vorhanden sein, eine periodische Abwendung von diesem ungeheuren Ernste der Welt, und diese bietet ihm nach seiner ganzen inneren Verfassung würdig nur die Kunst. Denn sie theilt mit der religiösen Anschauung die Abwendung von der gewöhnlichen des Individuums. Sie bekennt sich zu einer völligen Täuschung über die gemeine Wirklichkeit. Das vorgeführte Gebilde der Kunst darf niemals Anlaß geben, den Ernst des Lebens durch einen möglichen Streit über seine Wirklichkeit zurückzurufen, wie dies das religiöse Dogma thut, sondern seine eigenste Kraft muß es gerade dadurch ausüben, daß es den bewußten Schein an die Stelle der Realität setzt. Sie ist der freundliche Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinaus-

führt, dafür aber innerhalb dieses Lebens über dasselbe erhebt und es selbst uns als ein Spiel erscheinen läßt, das, wenn es selbst zwar auch ernst und schrecklich erscheint, uns doch hier wieder als ein Wahngebilde gezeigt wird, welches uns tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Noth entrückt.

„Das Werk der edelsten Kunst," schließt es hier, „wird gern zugelassen werden, um, an die Stelle des Ernstes des Lebens tretend, dem wirklich religiös Gestimmten die Wirklichkeit wohlthätig in den Wahn aufzulösen, in welchem sie selbst uns endlich wieder nur als Wahn erscheint: und im entrücktesten Hinblicke auf dieses wundervolle Wahnspiel wird ihm endlich das unaussprechliche Traumbild der heiligsten Offenbarung urverwandt sinnvoll, deutlich und hell wiederkehren, — dasselbe göttliche Traumbild, das im Disput der Kirchen und Secten immer unkenntlicher geworden, als endlich fast unverständliches Dogma ihn nur noch ängstigen konnte. Die Nichtigkeit der Welt, hier ist sie offen, harmlos, wie unter Lächeln zugestanden: denn daß wir uns willig täuschen wollten, führte uns dahin, ohne alle Täuschung die Wirklichkeit der Welt zu erkennen."

Es ist nur begreiflich, daß dieser Künstler all sein Denken und Empfinden, sein Dichten und Trachten in einem Kunstwerke beschloß, daß er das religiöse Erlebniß selbst nach all seinen wesentlichen Zügen und Stationen zum Gegenstande seines allerletzten Schaffens machte: der „Parsifal" ist ein Heiligenbild von jener Art, die das Religiöse, nein den wahrhaft religiösen Menschen selbst uns im allumfassen-

den und tief beseligenden Scheine der Kunst widerstrahlen läßt. Darnach mag an dem heutigen Gedenktage ermessen werden, was dieser Künstler seiner Nation, seiner Zeit bedeutet.

Wir geben zum Abschlusse des Ganzen noch jene Skizze des Gesammtinhaltes des Schaffens unseres Meisters, wie dieser selbst sie unter der Hülle eines „christlichen Nichtmusikers" im Jahre 1878 in einer Provinzialzeitung veröffentlicht und die im Jahre 1883 einer seiner Verehrer ans Licht gezogen hat. Sie wirft auch einen bedeutsamen Rückglanz auf all unsere Darstellungen hier.

„Im fliegenden Holländer," sagt er, „rettet die Treue des für den Geliebten sterbenden Weibes die dem Liebesfluche verfallene Seele desselben. — In Tannhäuser tritt die göttliche Gnade, auf die Fürbitte einer ebenfalls für den Geliebten entsagend sterbenden reinen Jungfrau, als Erlöserin seiner zwischen dem Fluche der Sinnlichkeit (Venus) und dem Sehnen nach dem höchsten Idealismus der Liebe (Elisabeth) hin und her gerissenen unseligen Menschennatur ein. — Im Lohengrin scheitert die ihr Recht fordernde, am Sinnlichen haftende irdische Liebe (Elsa) an dem erhabenen Idealismus einer übermenschlichen, sehnsüchtig zur Erde sich niederneigenden Liebe (Lohengrin). — Durch Tristan und Isolde zieht sich ein einziges allgewaltiges, ekstatisches Sehnen zweier liebenden Menschenseelen in ein von aller Sinnlichkeit der Tageswelt losgelöstes, rein ideales Liebesreich, das sie aber nur im Tode finden, der ihnen zur Sühne ihres verderblichen Wahnes wird: jenes Ideal innerhalb der Schranken des

diesseitigen Lebens verwirklichen zu können. — Im Ringe des Nibelungen lastet der Fluch der Liebe, der den Raub des Symbols der Sinnlichkeit und alles sinnlichen Begehrens des Rheingoldes begleitet hatte, auf allen Theilen der Tragödie; er fordert ein Opfer nach dem anderen, durch Schuld und Sühne eine ganze Welt vernichtend, bis endlich in Brunnhildens Herz der Fluch des Begehrens gebrochen ist, sie sterbend den Ring, das Gold, dem Urelemente wiedergibt und das Evangelium der von dem Fluche befreiten welterlösenden Liebe, die ihr aus dem Mitleiden entsprossen, durch Wahn und Wehe furchtbarster Art in ihrer Reinheit bewußt geworden, uns Ueberlebenden als Ideal zurück läßt.

Im Parsifal ist das Leiden des Erlösers selbst die erlösende Macht, die Verkörperung gleichsam jenes Ideals, die den Liebesfluch von den Heiligen des Gralstempels nimmt indem Parsifal zu der Erkenntniß des Opferwunders Christi gelangt, im dämonischen Liebeswerben des ‚Weibes' seine Reinheit durch diese Erkenntniß wahrt, den Todesspeer des Heilandes aus der Gewalt der heidnischen Weltmacht wiedergewinnt und im ‚wissenden Mitleiden' damit die ewig offene Wunde aus der Liebesschuld des verführten Gralkönigs heilt.

Alle diese Werke predigen die Urwahrheit der Schuld und Erlösung der Menschheit durch die Liebe, die fluchttragende menschliche und die fluchsühnende göttliche Liebe. Der Parsifal sollte anfänglich mit den Worten endigen:

Groß ist der Zauber des Begehrens,
Größer ist die Kraft des Entsagens.

Mit so tiefernsten Worten dem Idealen durch die Kunst wieder zugewandt zu werden, scheint ein Hauptbedingniß mit zu sein, um unsere Volksseele ebenso den tiefernsten religiösen Empfindungen wiederum zu öffnen."

So sehen wir das moderne Musikdrama nach dem gesammten Sinn und Inhalt an seinem erhabenen Ausgange wieder anknüpfen und dem Leben das Edelste, was es gebar, in schönster Gestalt auch wieder übermitteln. Dies bürgt uns für eine neue und große Zukunft unserer Kunst.

K. k. Hofbuchdruckerei Karl Prochaska in Teschen.

Inhalt.

Die Bedeutung der Musik. Zur Einleitung 1
I. Die älteren Meister 20
1. Sebastian Bach 20
2. Händel 36
3. Gluck 54
II. Der musikalische Styl R. Wagners 69
III. Die Idee eines deutschen Nationaldramas . . . 98
IV. Die erste deutsche Tendenzoper 117
V. Die Nibelungensage und die deutsche Nation . . . 128
VI. Der fliegende Holländer 149
VII. Ein alter Bericht über R. Wagner 169
VIII. Der Tannhäuser 179
IX. Der Lohengrin 198
X. Ein Bericht Wagners vom Jahre 1849 220
XI. Wie R. Wagner nach München kam 230
XII. Einige Briefe des Meisters 237
XIII. R. Wagner und die Religion 253